

Sinnbilder deutscher Volkskunst

Von Lothar Schreyer

Die Sinnbilder sind von altersher im deutschen Volke lebendig und offenbaren sich uns in den Werken der Kunst, wenn wir ihren geistig-seelischen Gehalt zu deuten verstehen. Lothar Schreyer, dem es gegeben ist, tief in die Seele des Volkes einzudringen, ihre geheimsten Regungen zu erlauschen, bringt uns den Reichtum deutscher Volkskunst an Sinnbildgehalt nahe. Er zeigt die Gesetzmäßigkeit, mit der immer wieder ganz bestimmte Sinnbilder in der Kunst Gestalt gewinnen, sei es in der Anwendung der Farben und Formen, in der Sprache, in der Musik, in der Bewegung. Die Sinnbilder sind Ausdruck der körperlich-seelischen Gemeinschaft des Volkes und entsprechen seinem innersten Wesen. Es gelingt dem Verfasser, uns diese sinnbildlichen Zusammenhänge bewußt zu machen, ihren vielfältigen Gebrauch zu zeigen und ihren Sinn zu klären. Das Buch wird den Kunstfreund auf wichtige Voraussetzungen unserer Volkskunst hinlenken. Es wird für jeden, der den tieferen Sinn des Lebens zu verstehen sucht und die Eigenart des deutschen Volkscharakters liebt, wegweisend sein: denn „das Sinnbild ist gleichsam ein Schlüssel zum Leben, der das Geheimnis des Lebens zu erschließen vermag".

Im gleichen Verlag erschien:

KLAUS THIEDE

Das Erbe germanischer Baukunst im bäuerlichen Hausbau

Mit 150 Bildern und Grundrissen

Kart. RM. 6,50, Leinen RM. 7,50

Der Verfasser hat in diesem Buch aus allen germanischen Ländern Bilder und Dokumente zusammengetragen, die uns die traditionelle bäuerliche Baukunst in den germanischen Siedlungsgebieten zeigen. Zweifellos hängen die bäuerlichen Bauten all dieser Siedlungsgebiete, die von Skandinavien bis ans Schwarze Meer, und von den Ostseerandstaaten bis nach Flandern reichen, eng miteinander zusammen, und lassen sich auf wenige Typen zurückführen, die einer alten Überlieferung entstammen. Mit überraschender Deutlichkeit tritt der Grundcharakter der germanischen Bauten uns entgegen. Es lassen sich Schlüsse von der Gegenwart auf die früheste Zeit der Germanen ziehen, auf eine Zeit, von der wir uns sonst nur durch Rekonstruktion der Bodenfunde einen Begriff machen können. So wird in diesem Buch ein neuer Weg beschritten zur Erschließung des alten germanischen Bauernhaustypus. Meisterhafte Aufnahmen bringen deutlicher noch als wissenschaftliche Analyse die verblüffende Übereinstimmung aller germanischen Bauernbauten zur Anschauung, so daß dies Buch auch dem Laien, und gerade diesem, die wertvollsten Aufschlüsse zu geben vermag. Für den Kunstfreund wie für den Volkskundler ist das Buch von gleicher Wichtigkeit.



Liebesbrief aus Schlesien. 1803

Lothar Schreyer

Sinnbilder deutscher Volkskunst

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg

Volkskunst und Sinnbild

Volkskunst ist die Kunst, die in der Volksgemeinschaft gewachsen ist und eine der Eigenart der Volksgemeinschaft gemäße künstlerische Gestaltung erfahren hat.

Deutsche Volkskunst hat also eine deutsche Volksgemeinschaft zur Voraussetzung. Deutsche Volkskunst hat weiter zur Voraussetzung, daß sie der Eigenart der deutschen Volksgemeinschaft gemäß ist. Und deutsche Volkskunst hat endlich zur Voraussetzung, daß sie eine künstlerische Gestaltung ist.

Die Wege und Werke der deutschen Volkskunst sind daher Zeugnisse unserer Volkwerdung als einer Gemeinschaft. Die Zeiten der deutschen Vergangenheit, in denen die Volksgemeinschaft angebahnt wurde, von großen Männern erkannt und in mehr oder weniger umfangreichen Gemeinschaften innerhalb des Volkes der Verwirklichung näher gebracht wurde, haben daher auch wahre Volkskunst hervorgebracht. Unzählbare Werke der Kunst, Siedlungen, Städtegründungen, Bauten in Stadt und Land, Burgen und Dome, Bildwerke jeder Kunstübung, Lieder, Tänze, Gebräuche verkünden aus dem Gemeinschaftserleben die Wirklichkeit der Volksgemeinschaft. Als die großen künstlerischen Erkenntnisse der deutschen Frühzeit und des deutschen Mittelalters in der Überfremdung zu versinken drohten, wurden sie bewahrt von jenen Volksschichten, die der Überfremdung am wenigsten erlagen, vor allem von den Bauern und Handwerkern. Dort war nicht nur der Boden zur Bewahrung, sondern auch zu schöpferischer Weitergestaltung. Der Begriff Volkskunst wird meist nur für diese „bewahrende" Kunst angewendet, die also keineswegs „gesunkenes Kulturgut" ist, sondern erhaltenes Kulturgut. Das Wort Volkskunst gebührt aber in gleichem Maße der sogenannten hohen Kunst, soweit sie aus den Kräften der Volksgemeinschaft kommt und ihnen dient. Im Eigentlichen sagen die Begriffe „deutsche Kunst" und „deutsche Volkskunst" das Gleiche aus.

Der Sinn der Kunst ist die Verkündigung der Einheit und Ganzheit des Lebens. Die deutsche Kunst, die deutsche Volkskunst verkündet diesen Sinn in einer der Eigenart der deutschen Volksgemeinschaft gemäßen künstlerischen Gestaltung.

Das Kunstwerk bildet in seinem Werk den Sinn. Ein jedes Volk hat gemäß seiner Eigenart eine anders betonte Anschauung des Lebens. Ein jedes Volk hat in der Weltordnung einen anders gerichteten Sinn zu erfüllen. Die Völker erkennen für ihre unterschiedlichen Aufgaben einen unterschiedlichen Sinn, den sie dann auch noch ihrer besonderen Eigenart gemäß unterschiedlich bilden. Hierauf beruht der Wesensunterschied der Künste der Völker.

Das Kunstwerk, das also den Sinn bildet, ist Bild des Sinnes, ist Sinnbild.

Das Sinnbild ist die gestaltete Entsprechung einer angeschauten geistigen Wirklichkeit. Das Sinnbild ist nicht der Sinn selbst, sondern kündet nur von ihm und weist auf ihn hin. Das Sinnbild ist gleichsam ein Schlüssel zum Leben, der das Geheimnis des Lebens aufzuschließen vermag. Wie Schlüssel und Schloß verschieden sind und doch zueinander gehören, so sind Sinnbild und Sinn verschieden und gehören zueinander. Ein Schlüssel ist nur richtig, wenn er einem Schloß entspricht. Ein Schloß verliert nicht seine Berechtigung, wenn kein Schlüssel da ist oder der Schlüssel verloren ist. So bedarf der Sinn des Sinnbildes nicht. Aber das Sinnbild ist unsinnig, wenn es nicht einem Sinn entspricht. Wenn die Rose ein Sinnbild der Liebe ist, so ist die Rose doch niemals die Liebe. Den Sinn des Sinnbildes versteht nur der, dem der Sinn bewußt ist. Wem der Sinn bewußt ist, der findet von selbst den Schlüssel. Ein bedauernswerter Anblick aber ist es, einen Menschen mit einem Schlüssel herumlaufen zu sehen, zu dem er das richtige Schloß sucht. Die Sinnbilderwelt ist für alle, die außerhalb des Sinnes leben, gleich einem versiegelten Buch, das in einer Geheimsprache geschrieben ist. Eine solche Geheimsprache ist für viele Menschen schon die Musik. In noch weiterem Maße ist es die bildende Kunst. Denn die Menschen sind noch weniger geübt, richtig, also sinnvoll zu sehen als zu hören. Die Kunst des Volkes gleicht einer Geheimsprache, in der die Menschen des Volkes sich verkünden von dem tiefen unmittelbaren Wesen des Lebens und

sich gegenseitig hinweisen in das unbetretbare Reich, in dem die Seelen sich begegnen.

Das Verhältnis zwischen Sinnbild und Sinn wird als Entsprechung bezeichnet. Entsprechung ist ein Ähnlichsein im Anderssein. Regelmäßig geht das Anderssein so weit, daß Sinnbild und Sinn verschiedenen natürlichen Lebensordnungen angehören. Es besteht dann regelmäßig eine wechselseitige Entsprechung, sodaß Sinnbild und Sinn ihre Stellungen vertauschen können. Die Maie, die Birke im Mai, ist ein Sinnbild der Jungfrau, und umgekehrt ist die Jungfrau ein Sinnbild der Maie. Nur einseitige Entsprechungen sind dort möglich, wo der Sinn dem Reich der reinen Erkenntnis oder der Erfahrung göttlicher Offenbarung angehört. Die Rose ist ein Sinnbild der Liebe, aber die Liebe kann kein Sinnbild sein. Der Kreis ist ein Sinnbild der Unendlichkeit. Aber die Unendlichkeit, da sie durchaus bildlos ist, kann nicht zum Sinnbild werden. Das Gleiche gilt für die Sinnbilder des göttlichen Lebens, die in der Volkskunst weit verbreitet sind. Wenn der Mensch als Sinnbild Gottes dargestellt wird, so ist dies berechtigt, da der Mensch als Ebenbild und Gleichnis Gottes tatsächlich in entsprechender Weise gottähnlich ist, niemals aber könnte Gott, der Bildlose, zum Sinnbild des Menschen oder seiner andern Geschöpfe werden.

Dadurch, daß im Sinnbild und mit dem Sinnbild auf das Unaussprechliche, auf das Bildlose, ja auf das Göttliche selbst hingewiesen werden kann, ist das Eigenartige des Sinnbildes, durch das es sich von den andern menschlichen Äußerungen unterscheidet, bezeichnet. Dieser im Sinnbild umschlossene Hinweis auf das Unaussprechliche, Bildlose, Göttliche ist aber nicht nur eine Möglichkeit, sondern ist die Wesensart des Sinnbildes. Sinnbilder sind gleichsam Schlüssel zu den göttlichen Urbildern, zu den Ideen. Goethe spricht von diesem Verhältnis mit diesen Worten: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so, daß die Idee im Bilde immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch immer unaussprechbar bleibe." So führt also das Sinnbild über das Persönliche in das Allgemeine, von der Gestalt zum Gesetz, und vermag den Menschen mit den unerforschlichen Kräften des

Schöpferischen zu verbinden. Goethe spricht das mit den Worten aus: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum oder Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“

Dem Volksfremden, schon dem Kunstfremden, scheint die Sinnbilderwelt des Volkes eine Ansammlung des Aberglaubens. Dieses Urteil wird erhärtet durch die Tatsache, daß weite Bezirke des Aberglaubens sich der Sinnbilder, die dem Volke eigentümlich sind, bedienen. Freilich sieht ein solches Urteil dem Urteil ähnlich, daß man sich nicht mehr des großen Einmaleins bedienen dürfe, ja daß das große Einmaleins verderblich und fehlerhaft sei, weil mit ihm so viele Betrüger ihre Betrügereien treiben können. Mindestens aber scheint dem liberalistisch oder materialistisch denkenden Menschen die Sinnbilderwelt des Volkes so etwas wie ein Gemeinschaftszauber zu sein, vor dem zu warnen sei, da er dem Menschen ein freies Gestalten verwehre und ihn außerdem von den sachlichen Aufgaben des Lebens zu eingebildeten Vorstellungen verleite. Demgegenüber weiß der Mensch der Volksgemeinschaft und bis zu einem gewissen Grade schon der Liebhaber der Volkskunst, daß die Sinnbilderwelt des Volkes nicht auf leeren, eingebildeten Vorstellungen beruht, sondern auf Tatsachen der körperlich-seelischen Gemeinschaft des Volkes, und daß die Erkenntnisse von den Sinnbildern nicht das schöpferische Gestalten verwehren oder verhindern, sondern so ordnen, daß sich in ihren Gebilden der Sinn allen mitteilen kann, denen der Sinn gemäß ist.

Die Sinnbilder erscheinen als Farbgestalt, Formgestalt, Bewegungsgestalt, Wortgestalt, Tongestalt. Um zu erkennen, ob ein wahres Sinnbild aus dem Volke vorliegt, sind eine Reihe von Untersuchungen möglich. Regelmäßig nicht festgestellt werden kann, ob der Urheber beabsichtigte, ein Sinnbild zu gestalten. Die Urheber der einzelnen Werke, die Sinnbilder sind, sind nur selten zu bestimmen. Die Urheber der einzelnen Sinnbilder — wer gab zuerst der Rose den Sinn der Liebe? — sind überhaupt nicht zu bestimmen. Es ist auch durchaus belanglos, wer der Erste war. Jeder, der ein Sinnbild gestaltet, muß es selbsterlebend neu schaffen. Es ist auch belanglos, ob die Absicht bestand, ein Sinnbild und ein Kunstwerk zu schaffen. Die Sinnbilder leben im Volk, sind ein

Ausdrucksmittel, im weiteren Sinn eine Sprache des Volkes. Es muß also untersucht werden, ob sie tatsächlich Ausdrucksmittel des Volkes sind und auch als Ausdrucksmittel gebraucht werden. Diese Feststellung ist nur scheinbar eine äußerliche. Aus ihr geht hervor, inwieweit das Sinnbild Wirkungskraft hat. Ob wirklich ein Sinnbild vorliegt, kann selbstverständlich nicht aus der Tatsache des Ausdrucksmittels und seiner Häufigkeit erkannt werden. Dies kann allein daraus erkannt werden, daß das Bild, sei es Farbgestalt oder Formgestalt oder Bewegungsgestalt oder Wortgestalt oder Tongestalt, wirklich einem Sinn entspricht, und zwar einem Sinn aus der geistigen Lebensanschauung des Volkes. Das Sinnbild als eine wirkende Kraft wirkt in Körper und Seele. Die Sprache des Volkes spricht manchmal von Seele, manchmal von Geist. Mit Seele bezeichnet sie die fühlenden Vorgänge des Seelenlebens, insbesondere das Wollen, mit Geist die ordnenden Vorgänge des Seelenlebens, insbesondere das Erkennen. Das Sinnbild bewirkt Wirkungen in der Körperlichkeit des Menschen, in der Seelischkeit als den fühlenden, wollenden Vorgängen des Seelenlebens, und in der Geistigkeit als den ordnenden, erkennenden Vorgängen des Seelenlebens, Wirkungen, die einander entsprechen. Diese Entsprechung zu erkennen ist notwendig für die Bestimmung des Sinnbildes. Die Sinnbilder haben einen typischen Charakter. Daß dieser typische Charakter aber nicht etwas Angenommenes, sondern dem Glied in der Gemeinschaft Eigentümliches ist, kann durch viele Versuche bestätigt werden. Die Entsprechungen der Sinnbilder sind nämlich gesetzmäßige Phänomene, die von sich aus weder Phantasmen zulassen, noch sich von anderen Einflüssen verändern lassen. Zu beachten ist freilich, daß den meisten Sinnbildern sowohl ein positiver wie ein negativer Charakter untergeordnet sein kann, je nach der Einstellung, die der Mensch zu der geistigen Kraft hat, die sich im Sinnbild ausspricht. Das Feuer wird stets ein Sinnbild der Reinigung sein, gleichgültig ob das Feuer belebt oder zerstört.

Das Werk der Kunst des Volkes, das Volkskunstwerk bedient sich der Sinnbilder, die dem Seelenleben des Volkes entsprechen, und die es sich geschaffen hat, wenn es ein Kunstwerk gestaltet. Das Kunstwerk selbst ist nichts anderes als eine Ordnung von

Sinnbildern und erscheint selbst als ein Sinnbild, da der Ordnung des Volkskunstwerkes ein Gesetz zugrunde liegt, das in einem Sinnbild des Volkes ausgesprochen ist. Und ein jedes solches Kunstwerk weist durch die Einheit, und Ganzheit, die es darstellt, hin auf die Einheit und Ganzheit des Volkes, dessen Seele sich kundtut im Kunstwerk.

In seinen Kunstwerken verkündet sich das Volk den Sinn seines natürlichen Lebens, das ein jedes außermenschliche natürliche Leben überragendes Leben ist, seinen menschlichen und völkischen Sinn. Die Formen der außermenschlichen Natur ordnen sich als Bildemittel den Mitteln unter, die ausschließlich im Menschen begründet sind. So dienen auch in der Volkskunst die Abbilder der außermenschlichen Natur als Bildemittel der Sinnbilder neben den Bildemitteln, die ausschließlich im Menschen begründet sind. Sie alle ordnen sich in allen Kunstwerken, in der bildenden Kunst wie der Bewegungskunst wie der Tonkunst wie der Wortkunst, der einen Voraussetzung unter, in der Gestalt die Einheit und Ganzheit des Lebens zu verkünden. In der Kunstgestalt erscheint dann der Sinn, gebildet mit den Bildemitteln, das heißt künstlerischen Werten, die der Sinn erfordert, und mit dem Bildematerial dargestellt, etwa Holz oder Farbe oder Sprache oder Musik, die das Werk erfordert.

Ein Kunstwerk, in dem seine Teile und seine Ausdrucksmittel zu einer Einheit und Ganzheit geordnet sind, wird harmonisch genannt. Ein jedes Werk der deutschen Volkskunst ist harmonisch. Ein jedes gestaltete Sinnbild in der deutschen Volkskunst ist harmonisch. Eine Sinnbildlehre führt also hin zu einer Harmonie der künstlerischen Gestaltung. Sinnbildlehre ist die Voraussetzung für eine Harmonielehre der Kunst, sowohl der bildenden Künste wie der Bewegungskunst wie der Wortkunst wie der Tonkunst. So geht aus der Sinnbildlehre die Kunstlehre hervor, wie aus dem Sinnbild das Kunstwerk hervorgeht.

Die Sinnbilder sind nicht nur Verkündigungen im Volksleben aus dem Volksleben, sie sind auch Erkenntnismittel. Das Eigentümliche des Sinnbildes als Erkenntnismittel ist, daß mit ihm nicht analytisch, sondern nur synthetisch erkannt werden kann. Deshalb kann schon das Sinnbild als solches nicht logisch-analytisch begriffen werden, noch weniger das Sinnbild als Erkenntnismittel oder gar

das durch das Sinnbild Erkannte. Mit dem Begreifen wird logisch erkannt. Mit den Sinnbildern wird analogisch erkannt und nicht begriffen. Mit dem Farb-Form-Sinnbild wird angeschaut, mit dem Bewegungssinnbild bewegt, mit dem Wort-Ton-Sinnbild vernommen. Das begriffliche Denken kann nur die Tatsachen der Sinnbilderwelt konstatieren. Das ist die Grenze einer Sinnbildlehre, die im geschriebenen Wort mitgeteilt wird, und nicht in gemeinsamer Übung des Schauens im Volke, des Bewegens im Volke, des Vernehmens im Volke die Sinnbilder erweckt und ihnen wirkend lebt.

Die Farbgestalt

Weiß und Schwarz

Wie unsere Heimatnatur erfüllt ist von der Buntheit und dem Leuchten der Farben, am blauen Himmel die goldene Sonne strahlt, der Wald grünt, auf braunem Acker das gelbe Weizenfeld rauscht, der rote Mohn glüht, die blaue Kornblume dunkelt, die weiße Lilie in den Abend schimmert und duftet, so schmücken die Menschen des Volkes Alltag und Festtag mit der Buntheit und dem Leuchten der Farben, die der Jahreslauf der Heimat ihnen bietet. In Farbgestalten verherrlicht das Volk sein Leben.

Farbgestalten heißen die Farbarten der Farbwelt und ihre harmonischen Verbindungen. Die Farbgestalt der deutschen Volkskunst ist bunt. So wie auf der Frühlingswiese die roten, blauen, gelben Blumen in der Klarheit ihrer Farben nebeneinander blühen und sich durch ihre Farbigkeit nicht stören, sondern eine jede Blume durch das Anderssein der andern herrlicher erstrahlt, so sind in der Farbgestalt der Volkskunst die bunten Farben in ihrer Klarheit nebeneinander geordnet.

Die Buntheit, die Klarheit und die Ordnung der Farben sind wesentlich für die deutsche Volkskunst. Die Farbgestalt ist bunt. Es herrschen also die bunten und nicht die unbunten Farben vor. Die Farbgestalt ist nicht einfarbig, sondern regelmäßig bunt, d. h. in einem Nebeneinander mehrerer bunter Farben geordnet. Die Farben sind möglichst klar, d. h. leuchtend. Denn die Farbe ist Sinnbild und Wirklichkeit des Lichtes. Jede Farbe löst eine Ordnung aus. Die farbige Ordnung kann nur aus dem Bewußtsein der Ganzheit und Einheit der farbigen Welt geschaffen werden, wie der Mensch nur singen kann, wenn er das Bewußtsein der Ganzheit und Einheit der tönenden Welt entfaltet. Wie die Töne ihre Ordnung haben, so haben die Farben ihre Ordnung. Sie be-

gegnet unablässig in der Natur. Diese Ordnung ist aber keine mechanische, sondern eine lebensvolle, durch die ein jedes farbige Naturgebilde im Ablauf seines Lebens als eine Ganzheit und Einheit farbiger Welt erscheint. Aus diesem natürlichen Erlebnis, das immer auf die gleiche Art wiederkehrt, gewinnt das Volk die äußeren Erfahrungen für die Farbgestalt seiner Kunst. Da diese natürlichen Erscheinungen, etwa der Farbwandel der Jahreszeiten, immer wieder die gleichen sind, werden in jahrhundertelanger Geschichte des Volkes vom Volk immer wieder die gleichen Erfahrungen gemacht, die der Farbgestalt seiner Kunst typische Ordnungen geben. Diese Erfahrungen werden um so sicherer, um so mehr der Mensch in seiner Heimatnatur lebt, um so tiefer die Volkswerdung ist. Insoweit der Mensch natürliches Wesen ist, ist er auch selbst Bestätigung der Erfahrungen, die er aus der Farbgestalt seiner Heimatnatur gewinnt. In den Farbgestalten, die der Mensch als Glied der Volksgemeinschaft schafft, spricht er diese natürlichen Erfahrungen als Erkenntnisse aus. Sie sind die leibhaftigen farbigen Kennzeichen, an denen sich die Menschen gleicher Art erkennen. Sie sind die farbigen Bilder, unter denen der Sinn des Volkes sich mitteilt. Die Ordnung der Farbgestalt des Volkskunstwerkes umschließt, daß die Farbgestalt nicht nur bestimmte Farben in bestimmter Weise geordnet zeigt, sondern daß sich in dieser äußeren Ordnung zugleich eine bestimmte seelisch-geistige Ordnung ausspricht. Eine Ordnung ist aber nur dann vorhanden, wenn die körperliche Erscheinung als die äußere Farbgestalt und der seelische und geistige Gehalt einander entsprechen. Es ist also in jedem Sinnbild, in jeder Farbgestalt der Volkskunst eine doppelte Ordnung umschlossen, eine sichtbare und eine unsichtbare Ordnung, die eine Einheit und Ganzheit bilden.

In der Farbordnung der Volkskunst hat also jede Farbe außer ihrem Farbwert noch einen seelischen Wert und einen geistigen Wert. Nur durch diese Entsprechungen hat das Volkskunstwerk Sinnbildcharakter. Erst durch den Sinnbildcharakter, der kein zufälliger, an die Einzelperson gebundener, sondern ein der Volksgemeinschaft gemeinsamer ist, wird das Werk zum Werk der Volkskunst. Der Sinnbildcharakter der Farbordnung erschließt sich aus der Ganzheit und Einheit der Farben, deren jede wiederum Sinnbildcharakter hat. Der Farbwert der Farbe geht aus der Stellung der Farbe innerhalb

des Lichtes hervor. Es gibt im Licht keine minderwertigen, sondern nur anderswertige Farben. Der seelische Wert der Farbe geht aus der Wirkung auf unser Gefühlsleben hervor, der geistige Wert der Farbe aus ihrer Wirkung auf unser ordnendes Gedankenleben. Da es innerhalb der menschlichen Freiheit liegt, alle Wirkungen des Lebens entweder positiv oder negativ, lebensbejahend oder lebensverneinend aufzunehmen, so können die seelisch-geistigen Wirkungen der Farbe positiv oder negativ gerichtet werden und dementsprechend die Sinnbilder lebensverneinend oder lebensbejahend sein. Das Gemeinschaftsbewußtsein des Volkes setzt aber hierbei dem Sinnbild bestimmte Grenzen, so daß der positive wie der negative Charakter eindeutig und allgemeingültig sind. Dieses Lebensbejahende und Lebensverneinende tritt schon deutlich und allgemeingültig bei der Bewertung von Licht und Finsternis, den Quellen des Farblebens, hervor. Das Licht der Sonne ist schöpferisch, das Licht des Blitzes zerstörend, die Finsternis der Hölle ist vernichtend, die Finsternis der Weihnacht heiltragend.

Die Farben haben ihr Leben zwischen Licht und Finsternis. Für die Farbgestalten der Kunst gehören auch W e i ß u n d S c h w a r z zu den Farben. Der Maler, insbesondere der Zeichner, arbeitet mit Weiß und Schwarz. Die Natur gestaltet herrliche Wunderwerke mit Weiß und Schwarz. Wohl können Weiß und Schwarz als gänzlich unbunte Farben nicht gebildet werden. Sie können nur soweit gebildet werden, daß fast gar keine Farbigkeit in ihnen wahrnehmbar ist. Soweit ähneln sich Weiß und Schwarz. Aber ihre Unbuntheit wird auf entgegengesetzte Weise erzeugt. Je mehr eine Farbigkeit sich auflöst, um so mehr nähert sich ihr Farbwert dem Weiß. Weiß entsteht im gänzlichen Dahinschwinden, Sichauflösen, Nichtmehrdasein, Nochnichtdasein der bunten Farben. Je mehr aber die Farben sich zusammendrängen, sich verdichten, um so mehr nähert sich ihr Farbwert dem Schwarz. Schwarz entsteht, wenn alle Farben sich zusammenballen, verdichten. In das Schwarz stirbt die Farbe gleichsam hinein. Im Schwarz sind alle Farben drin. Im Weiß ist keine Farbe mehr. Aus dem Schwarz kann die Farbe wiedergeboren werden. In das Weiß muß sie hineingeschaffen werden. Weiß ist lichtverwandt. Schwarz ist finsternisverwandt und auch lichtverwandt, da in ihm alle Farben des Lichtes sind.

Weiß ist der Schein des Lichtes. Schwarz ist der Schatten des Lichtes.

Weiß ist der Schein des Lichtes. Der Schein des Lichtes ist nicht das Licht selbst. Der Schein des Lichtes ist nicht das Sein des Lichtes, das Leben des Lichtes. Der Schein umgibt das Sein, so wie das Kleid den Menschen umhüllt. Das Licht ist im Schein gewissermaßen aus sich herausgetreten, und der Schein hat ein selbständiges Dasein außerhalb des Lichtes. Als ein solcher Schein des Lichtes begegnet uns Weiß in der Natur. Im Winter hat sich das Licht, die Sonne, weit aus der Erde herausgezogen, und die Erde hüllt sich in die Decke des Weiß. Das Weiß umhüllt das schlafende Leben der Natur, bis die wiedererwachte Natur mit ihrer Farbigkeit aufersteht in das Weiß und das Licht selbst wiederkommt. Vor dem Sein des Lichtes weicht dann der Schein des Lichtes weit zurück in den Himmelsraum und weht nur noch als ein ferner Schleier über uns. Wie das Licht vom Weiß umhüllt ist, lehrt am deutlichsten der menschliche Körper selbst. Der Augapfel umhüllt mit seinem Weiß das gesamte Lichtleben des Menschen. Deutlich lehrt auch das weiße Häutchen unter der Schale eines jeden Eis, wie das Licht des Lebens vom Weiß umhüllt ist und dieses Weiß der Schein des Lebens, nicht das Leben selbst ist. Wo die Natur das Weiß wählt, ist ein Schleier herabgezogen vor die Sonne. Dem entspricht die seelische Wirkung des Weiß und der seelische Zustand, der sich im Weiß ausdrückt. Dieser seelische Zustand ist **Leere**. Leer ist das Leben von der ganzen Farbigkeit des Lebens, noch unberührt. Die Seele ist unschuldig, das heißt unberührt von Gut und Böse. Noch ist das Blatt des Lebensbuches unbeschrieben, ein weißes Blatt. Weiß ist die Farbe der Unbeflecktheit, der Reinheit. Sie ist die Farbe des neuen Werdens, der Geburt und der Wiedergeburt. Wenn alle Farbigkeit des Lebens ihr buntes Spiel zu Ende gespielt hat, dann zieht sich das Licht zurück und senkt seinen weißen Schleier herab. Hinter der Totenblässe, dem Weiß des Todes, ist verschleiert das Licht des unzerstörbaren Lebens. Weiß ist die Farbe der Geburt und des Todes, der eine Verwandlung des Lebens ist. Keine Stunden kennt das Leben, die tiefere Ehrfurcht heischen als die Stunden der Geburt und des Todes. Dem entspricht auch der Zustand der Geistigkeit, in dem sich Weiß aus-

drückt und der durch Weiß bewirkt wird. Es ist der Zustand des Schweigens. Inmitten der Schneeeinsamkeit ergreift den Menschen das große weiße Schweigen. Das, was er als Person ist, schweigt. Seine Seele wird leer. Er erlebt die Abgeschiedenheit und das Geöffnetsein für ein neues Leben, das sich ihm schenken will.

In den Farbgestalten der Volkskunst hat Weiß regelmäßig den Sinnbildcharakter solchen seelisch-geistigen Sinnes. Weiß ist das Brautkleid. Die Braut hat ihre Seele ganz leer gemacht, um den Bräutigam zu empfangen. Weiß ist das Totenhemd. „Was hat sie unter ihrem Schürzelein? / Ein Hemdlein, war schneeweiß: / Das nimm, du Herzallerliebster mein, / Es soll von mir dein Brauthemd sein. / Darin lieg du im Tod." Hier wird das Brauthemd zum Totenhemd. Im weißen Totenhemd will die Menschenseele ganz rein werden von allen Nöten des Daseins. „Ein schneeweißes Hemd, ein Bretterhaus, / damit will ich zum Tor hinaus." Weiß ist das Taufkleid, das Kleid der Wiedergeburt. Weiß wie Schnee ist die Sündenlosigkeit. Schneeweiß sind die Windeln des von Sünden erlösenden Christkindes. „Ein wunderschön Kindelein / In schneeweißen Windelein / liegt zwischen zwei Tier / Ja, ja, holdselig allhier." Weiß ist das Lamm Gottes. Weiß ist die unberührte, jungfräuliche Schönheit. „Da traf er auf der Haide / Sein Lieb im weißen Kleide / Sie war so wunderschön, ja schön / Ja war so wunderschön." „Mein Schatz ein holde Schäfrin ist / Sie trägt ein weißes Kleid." „Was sieht er an dem Wege stehn? / Ein Mädel mit weißem Kleid." Das Mädchen, das noch nicht zur Jungfrau gereift ist, wird gleichsam noch von einem Schleier von Schnee bedeckt. Dann ist der Weg zu ihm noch weiß verschneit. „Es ist ein Schnee gefallen; / Denn es ist noch nicht Zeit. / Ich wollt zu meiner Buhlen gahn, / Der Weg ist mir verschneit." Nur der Liebe gibt sich die Unschuld preis. Von der Geliebten, die dem Erwählten nacheilt, heißt es: „Und wär ich weißer denn ein Schwan, / Ich wollt mich schwingen über Berg und tiefe Tal, / Und fahren übern Rhein." Unschuld ist die Ehre der Jungfrau, und Weiß ist ihre Farbe. Weiß ist das Bild der Ehrenhaftigkeit aber auch für den Mann. „Muß ich meine Ehre lassen auf der königlichen Heid, / So bedaur ich mein schneeweißes Kleid." Wenn das Volk heute von „weißer Weste" spricht, so hat das den gleichen Sinn. Weiße Hände,

schneeweiße Hände, lilienweiße Hände hat der seelisch-reine, liebende, Liebeswerke spendende Mensch. „Da nahm er's bei den Händen, / bei ihrer schneeweißen Hand." Auch die himmlische jungfräuliche Liebe hat die schneeweiße Hand. „Da sitzt Maria und wiegt ihr Kind. / Sie wiegt es mit ihrer schneeweißen Hand, / Dazu braucht sie kein Wiegenband." Weiß, unberührt ist auch der Jungfrau Körper. „Sie fiel dem Jäger zu Füßen, / Auf ihre schneeweiße Knie." „Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein / Mit seinem schneeweißen Hemdelein / Mit seinen schneeweißen Beinen. / Das Mädchen fing an zu weinen. / Ach, weine nicht, du Liebste mein, / Aufs Jahr sollst du mein eigen sein." Wahre unschuldige Liebe wird durch Treue und Ehe belohnt. Weiß ist heilverheißend, so wie der Schein des Lichtes auf das Licht hinweist. Die weiße Lilie ist die Blume der Verkündigung. Weiße Rosse hielten nach Tacitus die Germanen in heiligen Hainen zur Weissagung. Weiße Pferde wurden den Göttern geopfert. Die weißen Schwäne sind die Seelenboten. Der weiße Storch zeigt das Kinderglück an. Weiß sind die helfenden Geister, die Schutzengel, die saligen Frauen, die guten Feen, die weise Frau, die hilfreichen Tauben, das hilfreiche Kätzchen. Die verzauberte gute Prinzessin erscheint als weißes Kätzchen. Die weiße Hirschkuh ist ein mehr als tierisches Wesen. Weiß ist das Einhorn, das Fabeltier jungfräulicher Geburt. Weiße Pferde, Schimmel, ziehen den Brautwagen. Auf weißem Rosse soll der König aus Nordland kommen, der Befreier von aller Finsternis.

Schwarz ist der Schatten des Lichtes. Und doch ist in der Finsternis das Licht verborgen und geht wieder hervor aus der Finsternis. So lehrt es die Natur. Die finstere Nacht ist der Schatten des Lichtes. Wer das Kommen der Nacht beobachtet, nimmt deutlich wahr, wie alle Farben sich ineinanderballen, sich mengen, sich verdichten, sich beschatten, verdunkeln, bis alles finster ist. Und mit dem Morgen enthüllen sich die Farben allmählich wieder. So lehrt auch das Schwarz der Pupille im Auge. In dem Schwarz der Pupille des Auges sind alle Farben der Welt gesammelt, so daß sie wieder ausstrahlen können in alle Welt. Nächst der Pupille ist wohl das schwärzeste, was die Natur kennt, die Kohle. In das Schwarz der Kohle ist die Wärmekraft und Lichtkraft des Lebens

mit allen Farbigkeiten gesammelt, um sich im Farbfeuer wieder zu entfalten. So leer an Farbigkeit das Weiß ist, so voll an Farbigkeit ist das Schwarz. Daher ist die Entsprechung des Schwarz in der Seelischkeit die Fülle. Es ist ein Paradoxon, jedoch eine Wahrheit, daß der Mensch, dessen Seele ganz erfüllt ist mit der Buntheit der Welt, eine schwarze Seele hat. Das Paradoxon löst sich aber sogleich auf in der Gewißheit, daß das Leben eben darin besteht, die Buntheit immer wieder aus der Verdichtung zu entfalten, damit das Leben bunt und nicht schwarz sei. Denn Schwarz ist im seelischen Bezirk, wenn es Schwarz bleibt, Schuldbeladenheit. Es kann aber auch Hinopfern des farbigen Lebens sein; dann ist Schwarz ein Aufsichnehmen der Schuld. Im Schwarz erstarrt, verkohlt die Schöpfung. Das schöpferische Werde ist erst ein Sterben, ehe es zum Leben führt. Stirb und Werde! heißt das wahre Dichterwort. Und ehe es heißen konnte „Es werde Licht!", mußte das dunkle Wort der Finsternis ausgesprochen sein. Darum kann man sagen, daß in der Geistigkeit die Entsprechung der Farbe Schwarz das Wort ist. Weiß kündet Schweigen. Schwarz kündet Wort. Die Nacht ist die Weltenmutter, die alle Geheimnisse umschließt, in der alle Geheimnisse Wort werden. „Nun reden lauter alle Brunnen", sagt der Dichter der Nacht. Der Schein des Lichtes hat nicht mehr seinen Schleier um das innere Sein gebreitet. Die schwarzen Raben Odins fliegen und tragen die Fülle der Weisheit. Das weiße, leere Blatt füllt sich mit den Signaturen der schwarzen Kunst des Geistes. Weiß als Schein des Lichtes hat in der Volkskunst so stark einen positiven, aufbauenden Charakter, daß selbst der lebenzerstörende Tod positiv angeschaut als Beginn eines andern, neuen Lebens, dieses neue Leben schon mit dem weißen Schleier umgibt. Dagegen tritt der negative Charakter des Schwarz besonders hervor. Schwarz wird dann als Schuld empfunden, als Vernichtung der Unschuld, die sich nicht in Ehre der Liebe hingibt, sondern in Unehre verloren wird. Schwarz ist ein Sichüberantworten oder Überantwortetsein den bösen Mächten. Schwarz ist der Teufel. Im Kasperletheater ist der Tod weiß und der Teufel schwarz. Der Teufel erscheint als schwarzer Hund, so dem Faust. Die verlorenen Seelen erscheinen schwarz. Den Unterirdischen werden schwarze Tiere geopfert. Schwarz ist der Tod nur dann, wenn der Tod-

geweihte seine Seele nicht dem Jenseits zuwendet, sondern auch als Gestorbener der Welt verhaftet bleibt oder bleiben will. So geschieht es oft den allzu sehr Liebenden. „Kirschen, die sein schwarz und rot. / Ich lieb mein Schatz bis in den Tod." Das Liebesrot sinkt in das Todesschwarz. Ebenso: „Einen roten Rock hab ich getragen. / Einen schwarzen Rock, den trag ich jetzt." Auch die Schuld, für die man nichts kann, macht schwarz. „Geh, du schwarze Amsel! / Wenn ich schon schwarz bin / Schuld ist nicht mein allein, / Schuld hat mein' Mutter g'habt, / Weil sie mich nicht gewaschen hat, / Da ich noch klein, / Da ich wunderwinzig bin gesein." Aber für jede Schuld gibt es Vergebung bei Gott durch die Liebe. „Drei Lilien wachsen auf des Fräuleins Grab, / Die erste weiß, die andre schwarz, / Die schwarze dem kleinen Kindlein war, / Weil es noch nicht getaufet war. / Auf der dritten war wohl geschrieben: / Sie sind alle bei Gott, die sich lieben." So nimmt Gott auch das ungetaufte Kind der Liebe unter der schwarzen Lilie an. Schwarz ist Trauer. Es gibt nichts Trauervolleres, als daß alles Leben da ist und doch dem lebenden Menschen nicht mehr sichtbar ist. Die Trauerhäuser werden schwarz verhängt. Die Trauerkleidung des seelischen Bewußtseins ist schwarz. Es ist auch weißer Trauerschmuck möglich, insoweit das Bewußtsein schon die Verklärung der Seele erfaßt. Kindersärge sind oft weiß. Weiße Rosen sind solche Totenblumen.

Weiß, Leere, Schweigen und Wort, Fülle, Schwarz sind die beiden Pforten in das Leben des Lichtes, in die Welt der Farbe. Schweigen und Wort müssen sich einander verbinden, damit das Schweigen lebendig werde und das Wort lebendig bleibe. Leere und Fülle müssen sich einander verbinden, damit die Leere sich belebe und die Fülle von ihrem Leben spende. Weiß allein ist tot. Schwarz allein ist tot. Lebendig werden Weiß und Schwarz, wenn sie einander durchdringen und sich so durchdringen, daß Weiß Weiß bleibt und Schwarz Schwarz bleibt, sie aber zusammen eine Einheit bilden, wie im Wortwerk Schweigen Schweigen bleibt, Wort Wort bleibt, beide aber eine Einheit bilden. Solches geschieht im Schwarz-Weiß-Werk der Volkskunst. Doch ist diese Durchdringung nicht mehr allein Farbgestalt, sondern auch Formgestalt. Innerhalb des bloßen Farberlebnisses, das die bunten und unbunten Farben umfaßt, sind Weiß und Schwarz gemeinsam jene Einheit, in der das

gesamte Farberlebnis der bunten und unbunten Farben umschlossen ist.

Wie das farbige Leben heraustritt aus dem Schwarz in das Weiß, soll ein optischer Versuch verdeutlichen, zu dem Goethe in seiner „Farbenlehre" eine kunstvoll erwogene, meisterhaft geformte Figur gezeichnet hat (Abb. 1). Goethe schreibt zu dieser Figur: „Diese Tafel ist sorgfältig zusammengestellt, um auf einem Blick die bedeutendsten subjektiven prismatischen Farbenerscheinungen

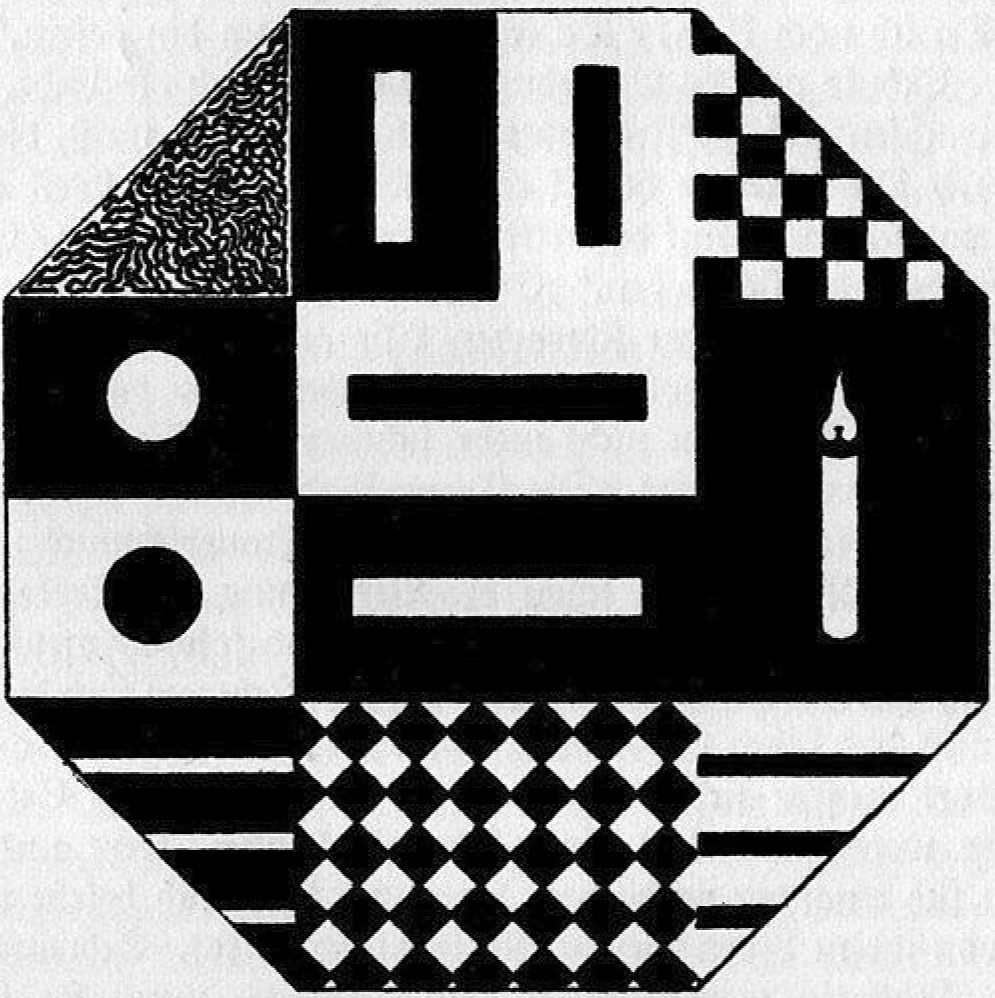


Abb. 1. Zeichnung aus Goethes „Farbenlehre", Tafel IIa

übersehen zu können. Auch in der Größe, wie sie hier gezeichnet ist, belehrt sie vollkommen, wenn man sie durch ein Prisma von wenigen Graden ansieht. Nirgends als da, wo Schwarz und Weiß grenzen, erblickt man Farben. So laufen sie an den wurmförmigen Zügen her, welche an der oberen Ecke angebracht sind. So zeigen sie sich an jedem geradlinigen Rande, der mit der Achse des Prismas

parallel bewegt wird. So fehlen sie an jedem, der mit der Achse des Prismas vertikal bewegt wird. Die angebrachte Fackel wird nach ebendemselben Gesetz gefärbt wie die Flamme der siebenten Figur der ersten Tafel . . ." Von dieser Tafel heißt es dort: „Eine Flamme, bei welcher der obere Teil, als körperlich, gelb und gelbrot, der untere Teil dunstfarbig, blau, ja schön violett, sobald ein schwarzer Grund dahinter steht, erscheint." Wird das Prisma, wie angegeben, über die Figur bewegt, so erkennt der Blick deutlich, wie die Farben aus dem Schwarz in wunderbarer Reinheit hervortreten. Das Eigentümliche der Goetheschen Figur ist dabei, daß zugleich die Farberscheinungen in dem Weiß durch die Einteilung des Schwarz-Weiß sich in einer harmonischen Ganzheit und Einheit zueinander ordnen. Diese Ordnung im Farbleben einzusehen und aus ihr zu gestalten, ist eine Voraussetzung des künstlerischen Schaffens mit den Farben.

Blau

Zwischen den beiden Pforten, der weißen und der schwarzen Pforte, lebt die Welt der Farbe. Das Farberlebnis, das der Mensch zwischen Weiß und Schwarz und zwischen Schwarz und Weiß hat, ist ein doppeltes. Wenn die Seele sich im Schweigen des Geistes leer gemacht hat und der Schöpfungsstrom sich in die Leere ergießt, so erleidet der Mensch das Ersterben der Farbe. Wenn in der Fülle der Seele der Laut des Geistes erwacht, so wird aus dem Schwarz in der Körperlichkeit die Farbe wiedergeboren. Diese Geburt ist Handlung. Der Mensch gebiert die empfangenen Farben wieder aus seiner Fülle. Jeder Tat geht ein Leid voraus. Keine Schöpfungstat kann getan werden ohne empfangenes Leid.

Die Mannigfaltigkeit der Farbe kann nur dadurch erkannt werden, daß einzelne Farben aus der Farbwelt gesondert werden. Die Farbwelt in ihrer natürlichen Struktur ordnet den Wandel der Farben bereits in einer solchen Weise, daß eine bestimmte Einteilung der Farben erblickt wird, die eine Absonderung einzelner Farben nahelegt. Die Betrachtung der Goetheschen Figur durch das Prisma zeigt deutlich diese Wandlung und Ordnung der Farben, das Spektrum. Allerdings hat die natürliche Struktur des Farbwandels in ihrer Ordnung einen ungehemmten Übergang von

jeder Farbe zu ihrer Nachbarfarbe. Um eine einzelne Farbe abzusondern und zu betrachten, muß daher der Farbwandel unterbrochen werden, der Übergang der Nachbarfarben gehemmt werden und die gewählte Farbe als ein Einzelwert befestigt werden. Solche Einteilung und Absonderung teilt die Farbwelt gleichsam in verschiedene Lichtstufen. In den verschiedenen Lichtstufen ist jedoch kein Höher oder Niedriger ausgesprochen. Alle Farben als Lichtstufen gehören zum Licht. Und es darf nie vergessen werden, daß diese Stufen keine Unterbrechungen sind, sondern nur ein Hilfsmittel des Erkennens, und zwar des begrifflichen Erkennens, also auch in der Darlegung durch Wort und Schrift. Für das anschauende Erkennen existieren diese Stufen nicht, sondern das Licht ist dem anschauenden Erkennen ein ununterbrochen flutender Farbstrom, der in seiner farbigen Mannigfaltigkeit eine Lichteinheit bildet. Diese angeschaute Ganzheit und Einheit der Farbwelt muß nun auch im begrifflichen Erkennen Bestätigung finden, wenn das ganze menschliche Erkennen, also auch das begriffliche, die Ganzheit und Einheit der Farbwelt erkennen soll. Es muß also in der Lichtwelt der Farbe die Farbe erkannt werden, die das alle Farbigkeit verbindende Element ist. Diese Farbe gibt es in der Tat. Sie heißt B l a u. Und zwar ist Blau im Sinne aller blauen Möglichkeiten gemeint, heiße die Farbe nun ultramarinblau, kobaltblau oder auch indigoblau. Im Indigoblau wird die tiefste Farbverbindung, die in der Farbwelt möglich ist, sichtbar. Auch das dunkelste Indigoblau ist nicht schwarz, sondern gleichsam durchglüht von einem Ineinanderwogen aller Farben. Die Natur lehrt, daß Blau tatsächlich das verbindende Element der Farbwelt ist. Was ist in der Natur blau? Der Himmel ist blau. Nur wenn der Himmel blau ist, wölbt er sich über der Erde, verbindet alle Wunder der Erde miteinander. Erst unter dem blauen Himmel leuchten alle andern Farben in ihrer Herrlichkeit. Blau erscheint die Luft. Die Luft durchdringt mit ihrem Lebensatem alle Erscheinungen und bindet sie zu der Einheit des Lebens. Die Luft ist das „blaue Wunder" des Lebens. Die Luft durchdringt mit ihrem Blau den Menschen. Der Atem hält das Menschenleben zusammen. In der Farbwelt als einer natürlichen Welt leben die Elemente der Natur. Blau ist das luftige Element der Farbe.

Dem seelischen Zustand, der sich im Blau ausspricht, ist ebenfalls das verbindende Wesen eigen. Es gibt einen besonderen Zustand der Menschenseele, der trotz aller äußeren und inneren Hemmungen Seele mit Seele, Leben mit Leben zu verbinden vermag. Dieser Seelenzustand ist der G l a u b e. Das Blau in der Körperlichkeit entspricht dem Glauben in der Seelischkeit. Je inniger, innerlich verbindender, himmlischer dieser Glaube ist, desto reiner wird er, desto frömmer ist er. Glaube kann nicht anders als fromm sein, sonst ist er Aberglaube. Hebt der Mensch den Blick zum blauen Himmelsgewölbe, so wird er selbst erhoben, geweiht. Er sieht die Erde gewissermaßen von oben, erblickt das Gemeinsame und dringt wie die Luft in die Erscheinungen, in die blaue Ferne. In solchem Anblick ist es nicht anders möglich, als an das Leben zu glauben. Wenn der Blick sich erhebt und weitet in das Blau des Himmels, wird die Seele fromm. Und der Mensch atmet die blaue Luft tief ein. Und die schöpferische Bindung zwischen Körperlichkeit und Geistigkeit erneuert sich immer wieder.

Die Entsprechungen der bunten Farben in der Geistigkeit mit Begriffen zu fassen oder wenigstens mit entsprechenden Begriffen zu fassen, stößt auf große Schwierigkeiten. Wenn alle Entsprechungen für Weiß und Schwarz in der Geistigkeit die Begriffe Schweigen und Wort genannt wurden, so war dies leichter möglich; denn Schweigen und Wort sind für das Begreifen so eindeutige Vorgänge wie Geburt und Tod. So eindeutig für das Begreifen Geburt und Tod sind, so unbegreiflich ist aber alles, was zwischen Geburt und Tod sich vollzieht, das Leben, das vom Begreifen nicht begriffen, sondern nur bejaht werden kann. Die farbige Welt ist das Leben des Lichtes. Wenn erkannt wurde, daß alle Farbigkeit im Schwarz verborgen ist, im geistigen Wort, so ist mit diesem Wort nicht ein beliebiges Menschenwort gemeint, sondern das göttliche Schöpfungswort, das große Werde, dessen geschöpflicher Abglanz allerdings das Menschenwort ist, insoweit sich in ihm die Person in ihrer Gottähnlichkeit und Einmaligkeit schöpferisch ausspricht. In den Kräften des Menschenwortes sind die Schöpfungskräfte wirksam abgebildet. Sie ertönen in der Entsprechung der Sprachlaute, die der Mensch bildet. Durch die Stufenleiter so vieler Entsprechungen hindurch lassen sich Entsprechungen zwischen den reinen

bunten Farben und den Vokalen sowie den Grauwerten und den Konsonanten erkennen. Wie abhängig jede Entsprechung, jedes Sinnbild, von den rassischen und völkischen Zusammenhängen ist, wird hierbei besonders sinnfällig. Dies führt auch innerhalb der Volksgemeinschaft selbst zu Unterschieden in der Entsprechung der Farben zu den Vokalen und Konsonanten. Für die sittliche Entsprechung der einzelnen Farben gibt es keine Unterschiede innerhalb der Volksgemeinschaft. Anders ist dies für die Vokale und Konsonanten als Entsprechungen der Farben. Die Vokale und Konsonanten werden mundartlich verschieden ausgesprochen, lauten verschieden. Die mundartliche Aussprache verdeckt einerseits oft den Charakter der Vokale und Konsonanten, andrerseits ist sie aber auch das Zeugnis für eine besonders gestaltete Lebenserkenntnis und Lebensordnung. So ergibt sich in der Volksgemeinschaft kein einheitliches Bild für die Entsprechung der Farben zu den Vokalen und Konsonanten im Wort. Die Entsprechungen, die genannt werden sollen, sind aus Erfahrungen im niedersächsischen Sprachgebiet entnommen. Sie werden deshalb gewählt, weil die niedersächsische Lautbildung die Vokale und Konsonanten besonders rein ertönen läßt.

Durch die Vokale als Entsprechungen im menschlichen Wortlaut für bestimmte geistige Prinzipien vermögen wir uns hineinzubuchstabieren in die geistigen Prinzipien, aus denen das Wort der Welt gebildet ist. Das luftige Element der Farbe, das wir Blau nennen, findet in der Geistigkeit seine Entsprechung durch das geistige Prinzip, das in unserem gesprochenen Wort mit der Bildung des Vokales O bezeichnet werden kann. Wer den Vokal O ausspricht, wird es organisch empfinden können, wie das geistige Bewußtsein sich weitet, in einem riesenhaften Bogen den ganzen Menschen umfaßt, seine Persönlichkeit gleichsam weltumfassend macht, und mit dieser weitenden Kraft die Persönlichkeit selbst ganz durchdringt. Das Erlebnis des O umarmt den Menschen sanft, trägt ihn empor, hält ihn, trägt ihn von Erscheinung zu Erscheinung, fügt ihm die Erscheinung ein und erhebt ihn über die Erscheinung.

Der Volksmund sagt: Blau ist die Treue. In diesem Wort ist der Sinnbildcharakter der Farbe Blau in der Volkskunst aus-

gesprochen. Die Treue ist der Glaube an den geliebten Menschen. Die Treue ist das Band, das die Menschen seelisch aneinander bindet. Das farbige Sinnbild hierfür ist Blau, die Farbe, die das verbindende Element der Farbwelt ist. Die blaue Blume ist die Märchenblume des Glaubens. Sie blüht im Volk auf, wenn der verlorene Glaube an das Eigenleben des Volkes wieder auflebt. Im Märchen macht die blaue Blume gesund und sanftmütig. Das Glück des Mai ist nicht denkbar ohne den blauen Himmel des Glaubens und der Treue. „Die kalten Wind' verstummen, / Der Himmel ist gar blau, / Die lieben Bienlein summen / Daher auf grüner Au'! / O holde Lust im Maien, / Da alles neu erblüht ...!" Dieser Himmel blüht auf Erden in der blauen Blume: „Weiß mir ein Blümlein blaue / Von himmlischem Schein, / Es steht auf grüner Aue / Und heißt Vergißnichtmein." Der blaue Glaubensbund, der Treuebund, ist geschildert in dem Lied: „Verstohlen geht der Mond auf, / Blau blau Blümelein ... / Er steigt die blaue Luft hindurch, / Bis daß er schaut auf Löwenburg ... / O schaue, Mond, durchs Fensterlein, / Schön Trude lock' mit deinem Schein ... / Und siehst du mich und siehst du sie, / Zwei treure Herzen sahst du nie ..." Der um die Treue Sorgende singt: „Ach Blümlein blau, verdorre nicht!" Wunderbar ergreifend verkündet das Volkslied, daß die Treue der Liebenden nicht stirbt, wenn sie um ihrer Treue willen von Vater und Mutter fliehen und heimatlos verderben. Dann ist wohl die blaue Blume verdorrt, aber auf dem Grab blüht sie unverwelklich auf. „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, / Er fiel auf die zarten Blaublümelein, / Sie sind verwelket, verdorret. / Ein Knabe hatte ein Mädchen lieb, / Sie flohen beide von Hause fort, / Es wußten's nicht Vater, noch Mutter. / Sie sind gewandert wohl hin und her, / Sie haben gehabt weder Glück noch Stern, / Sie sind verdorben, gestorben." Und es heißt: „Auf ihrem Grab blau Blümlein blühen, / Umschlingen sich treu wie sie im Grab, / Der Reif sie nicht welket, nicht dorret!" Blaue Augen verkünden treue Liebe: „Sie hat zwei blaue Äugelein, / Die leuchten wie zwei Stern." Nur den blauen Augen traut der Jüngling recht: „Diese mit den schwarzen Augen / Küß' ich gern, trau aber nicht, / Sie kann nur zum Zanken taugen, / Aber zu der Liebe nicht. / Diese mit den grauen Augen, / Diese Falsche mag ich nicht. /

Kann allein zum Roppen taugen, / Kratzt den Buhlen ins Gesicht. / Diese mit den blauen Augen / Diese küß' ich gar zu gern, / Diese kann zur Liebe taugen, / Diese gleicht dem Morgenstern." In Tirol heißt es, daß blaue Augen weiter sehen können als schwarze. Blau verbindet mit dem Leben. Nach altem Brauch legt die Hebamme das neugeborene Kind auf ein blaues Tuch. Blaue Schleifchen oder Bändchen bekommt der Knabe in sein Taufkleid, denn Treue ist die Ehre des Mannes. Im Märchen schreiben die Könige auf blaues Papier, zum Zeichen, daß das Wort des Königs unverbrüchlich ist. Ein blaues Band verleiht im Märchen Riesenkräfte. Die blaue Kornblume bindet das rinnende Blut. Kornblumen stärken schwache Augen, damit sie wieder weit sehen können. Das blaue Licht zeigt an, wo ein Schatz zu heben ist. Lichtgeister erscheinen gern in blauem Licht. In der blauen Stunde öffnet sich die Geisterwelt dem Menschenblick. Die himmlischen Luftgeister tragen blaue Gewänder. Odin, der Himmelsatem, der Windgott und Göttervater, ist in weiten, blauen Mantel gehüllt. Um die Jungfrau Maria weht der blaue Mantel des Glaubens. So ist das luftige Element Sinnbild des Glaubens. Das luftige Element lebt auch im Wasser, durchdringt es und kommt aus ihm hervor. Daher sind manche Nixen blau, so unsicher, wie die Farbe des Wassers ist. Daß die Nixen und Meerjungfrauen im Wasser und auch auf der Erde zwischen den Menschen leben können, das zeigt die blaue Farbe, und wenn sie sich auch nur in dem unergründlichen Blau der Augen zeigt. Sie haben den unergründlichen Blick, der den Menschen nach sich zieht, in die Weite, in die Tiefe.

Gelb

Das umweitende und durchdringende Element der Farbwelt, das als Blau erscheint, das luftige Element, ist nur *eine* grundgestaltende Kraft der Farbwelt. Sie ist die erhaltende Kraft. Sie hält buchstäblich die Farbwelt zusammen. Ihr entgegen steht eine andere grundgestaltende Kraft, die oft irreführend die zerstörende Kraft genannt wird. Sie wird richtig die reinigende Kraft genannt. Wo sie wirkt, bewirkt sie Reinigung. Ihre Wirkung in der Körperlichkeit ist, das Lichtleben der Farbe in immer größerer Reinheit zu zeigen. In der Farbwelt ist dieses Element das feurige Element.

Seine farbige Erscheinung ist die Farbe Gelb. Wo Gelb in der Natur auftritt, zeigt sich das feurige Element an, und zwar das Feurige in seinem Wesen, das nicht Glühen und Verbrennen, sondern Reinigen ist. In ihrem ruhigen, strahlenden Brennen ist die Flamme gelb. So ist sie Licht. Sie reinigt die brennende Materie im Licht. Aus dem gelben Glänzen der Sterne am Nachthimmel strahlt die unablässige Reinigung des Kosmos auf die Erde. Vielfach ist Gelb in der Natur als Kennzeichen der Reinigung bekannt. Der gelbe Honig reinigt das Blut. Schwefel ist ein gründliches körperliches Reinigungsmittel, ebenso das gelbe Chlor. Die Strahlen der Sonne vertreiben die dunkle Nacht. Das Sonnenlicht vertreibt die Wolken. Gelb führt in die höchste wahrnehmbare Klarheit des Lichtes; anders als Weiß, das vor dem Licht schützt. Weiß ist ein Schleier. Gelb verbrennt auch der Schleier der weißen Wolke. In das Weiß hüllt sich der Mensch, aber vor dem höchst gesteigerten Gelb muß er sich verhüllen. Der Bewußtseinszustand der Seelischkeit, der solcher Reinigung entspricht, ist die Erkenntnis. Die gelbe Farbe wirkt im Körperlichen Reinigung, im Seelischen Erkenntnis und ist Bild seelischer Erkenntnis. Das Feuer der Sonne, die blitzenden Sterne zerreißen den blauen Schoß des Glaubens. Die Erkenntnis ist die gelbe Gefahr für alle Glaubenswelt Europas. Die Erkenntnis leuchtet im Menschen auf. Erkennen sich zwei Menschen wahrhaft, so blitzt der gelbe Lichtfunke von Auge zu Auge.

Die Spannung und Einheit zwischen den seelischen und den geistigen Bewußtseinszuständen kann an den beiden Begriffen Glauben und Erkenntnis klar werden. Sowohl Glauben wie Erkenntnis sind der Seelischkeit zugeordnet. Erkenntnis hat ihre Wurzel im Geistigen, während Glauben die Wurzel offensichtlich im Seelischen hat. Der Glaube dringt aber ebenso vor in das Geistige, Ordnende, den Sitz der Person, wie die Erkenntnis vordringt in das Seelische, in das Fühlen, in den Sitz der Gemeinschaft. Die Seele ist Geist und der menschliche Geist ist die Seele. In dieser Einheit lebt die Spannung, in der die Menschen als Personen und als Gemeinschaftswesen leben. Dem Gemeinschaftsleben, das auf dem Glauben ruht, dessen farbige Erscheinung aus der Farbwelt das Sinnbild Blau ist, entspricht im schöpferischen Wort der Vokal O als der weitende, tragende, haltende Laut. Dem Per-

sönlichkeitsleben, das auf der Erkenntnis ruht, deren farbige Erscheinung aus der Farbwelt das Sinnbild Gelb ist, entspricht im schöpferischen Wort der Vokal I. Wer den Vokal I spricht, der fühlt organisch die reinigende Scheidekraft des geistigen Prinzips, dessen Wortlautbild der Vokal I ist. Das klingende I ist in der Tat wie ein Schwert, das alle Bindungen löst. Die Weite fällt auseinander. Nichts hält scheinbar mehr stand. Alles ordnet sich neu und anders, und die Kräfte der Scheidung befestigen auf eine neue Art die Weite. Erkenntnis erkennt den Glauben, und der Glaube umfaßt die Erkenntnis. Daß Glaube und Erkenntnis einander widersprechen, ist ein Aberglaube. Glaube und Erkenntnis ergänzen einander, wie Blau und Gelb einander ergänzen, wie Weib und Mann einander ergänzen. Das Blau in seinem Umfangen und Halten bedarf der Empfängnis. Blau empfängt das Gelb und erfüllt nun erst seine Aufgabe in der Farbwelt. Gelb zeugt im Blau und erfüllt so erst seine Aufgabe. Aus der Geistigkeit empfängt alles Leben, auch das Farbleben, erst seine Aufgabe.

Von solcher Einheit weiß die Volkskunst in dem Wort: „Sie hat zwei blaue Äugelein, / Die leuchten wie zwei Stern." In den blauen Himmel gehören die leuchtenden Sterne, sonst entweicht der Himmel. Die blauen Augen wie der Himmel leben erst durch das Lichtblitzen des Erkennens. Keine Farbe ist so leicht verletzlich wie Gelb. Nichts ist so gefährlich wie falsch angewandte Erkenntnis. Daher sind in der Volkskunst der positive und der negative Charakter des Gelb dicht beieinander. Die recht angewandte Erkenntnis schließt den Himmel des Glaubens auf. Gelb ist die Blume Himmelsschlüssel. Denn wenn sie blüht, dann schließt sie den ganzen Farbenhimmel der Frühlingsblumen auf. Gelb ist die Farbe des Lichtgottes Freyr. Im Märchen öffnen gelbe Blumen die Türen verwunschener Häuser. In der Farbensprache des Liebeslebens zeigt Gelb Glück in der Liebe an. Der Mann hat das Weib „erkannt", wie es in der alten Sprache heißt. Negativ angewandt ist Gelb die Farbe des Neides. Der Mensch wird gelb vor Neid, weil er erkennt, daß ein anderer mehr ist oder mehr hat; also falsch angewandte Erkenntnis. Im Mittelalter mußten die Dirnen gelbe Abzeichen tragen, weil sie ihr „Erkanntwerden" verkauft haben. Das Gelb rief den Menschen zu: Haltet euch fern! Haltet euch

rein! Gelbe Abzeichen mußten auch die Juden im Mittelalter tragen, damit die Christen sich von ihnen fern und rein hielten. So vermag im Volksbrauch die reinste Farbe des Lichtes, die Farbe der Reinigung, zur Schandfarbe zu werden, und dies mit tiefer Begründung. „Die gelben Blümlein sind worden fahl", heißt es im Lied. Das Gelb als Schandfarbe entbehrt des Lichthaften. Nur von einer edlen Substanz getragen, entfaltet Erkenntnis reinigende Kraft, sonst zerstört sie und gibt sich in einem zerstörten Gelb. Das bestätigt Goethe, wenn er sagt: „Wenn die gelbe Farbe unreinen und unedlen Oberflächen mitgeteilt wird, wie dem gemeinen Tuch, dem Filz und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie erscheint, entsteht eine solche unangenehme Wirkung. Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Mißbehagens umgekehrt. Daher mögen die gelben Hüte der Bankerottierer, die gelben Ringe auf den Mänteln der Juden entstanden sein; ja die sogenannte Hahnreifarbe ist eigentlich nur ein schmutziges Gelb."

Rot

Erkenntnis und Glauben bedürfen zum rechten Wirken einer dritten Kraft. Es scheint aber auch, daß diese Kraft hervorzugehen vermag aus dem Zeugen und Umschlingen, das zwischen Erkenntnis und Glauben stattfindet, hervorgeht als ein neues Drittes. Die Farbwelt bedarf, damit Blau und Gelb sich recht entfalten, neben der Wirkung des luftigen und des feurigen Elementes der Wirkung eines dritten andern Elementes. Wurzelt Blau = Glauben in der Seelischkeit, wurzelt Erkenntnis = Gelb in der Geistigkeit, so ist die neue notwendige Kraft, durch die sich Glauben und Erkenntnis erst erfüllen, gleichsam ein Kind von Seelischkeit und Geistigkeit, aus der Persönlichkeit in der Gemeinschaft erzeugt, von der Gemeinschaft aus der Persönlichkeit empfangen, hervorgegangen aus der Vereinigung von Persönlichkeit und Gemeinschaft, ein eigenes Leben führend, und durch sein Leben erst Persönlichkeit und Gemeinschaft mit dem ihnen bestimmten Leben erfüllend. Diese Kraft ist die Irdischkeit. Erst im Körperlichen, in der Leibhaftigkeit, er-

füllen sich Seele und Geist. Dieses Element, das erdige Element, erscheint in der Farbwelt als die Farbe Rot.

Rot, die Farbe des erdigen Elementes in der Farbwelt, ist eine selbständige Farbe, nicht etwa die dichteste Verdichtung des Gelb oder eine Kulminierung des Gelb oder Blau, sondern so selbständig, wie das Kind ein selbständiges anderes Wesen ist neben Vater und Mutter. Rot ist das Erdfeuer im Unterschied zur Lichtflamme. Im roten Brand erhebt sich das irdische Element. In der Zornesglut droht es die Persönlichkeit des Menschen herabzuziehen, in der Schamröte erhöht es die Persönlichkeit des Menschen. Das rote Blut ist die edelste irdische Substanz. Gegen sie sündigt der Mensch, wenn er seinen Geist verleugnet und seine Seele verhüllt, wenn er Vater und Mutter vergißt. In der Seelischkeit entspricht dem erdigen Element die Liebe. Rot ist die Farbe der Liebe. Die Liebenden erglühen in Liebe. Die rote Rose ist die Liebesrose. Das rote Herz der Liebe brennt in der Brust des Menschen. In diesem Rot schmelzen irdische und himmlische Liebe in eins. Liebe ist immer gläubig und ist immer erkennend. Der erkennende und gläubige Mensch schenkt die Liebe. Liebe ist mehr wie gläubig sein und erkennend sein. Sie ist seelische Tat. Im Glauben fühlt die Seele. Im Erkennen denkt die Seele. In der Liebe will und handelt die Seele. Darum ist die Liebe die Mitte des Seelenlebens, wirklich die blühende Rose des inneren Menschen, unbegreifliches Wunder der Schöpfung. Solches Wunder der Schöpfung findet seine Entsprechung in der Geistigkeit als das Prinzip der schöpferischen Kraft selbst. Wenn wir die Entsprechung im Wortlautbild suchen, so nähern wir uns dem ersten Laut des Schöpfungswortes. Ihm entspricht in unserer Sprache der Vokal A. Der deutsche Mystiker Jakob Böhme, ein liebender, erkennender und gläubiger Mann aus dem Volke, sagt von der Kraft des Buchstaben A: „A ist der erste Buchstab und dringet aus dem Herzen aus und hat keine Natur, sondern wir verstehen klar hier innen die Sucht des ewigen Willens außer der Natur, in welcher sich die Natur erbieret, welcher von Ewigkeit ist gewesen. Denn der Wille begehret das Herze und das Herze begehret den Willen. Er ist Vater und Sohn, und seine Kraft, so davon ausgehet, ist der Geist des ewigen Lebens."

Von dem Schöpfungsgeist der Liebe zeugt die Volkskunst überall, wo sie die rote Farbe verwendet. Rot ist das auch heute noch lebendigste Farbsinnbild. Überall dort, wo im Volkslied, im Volksmärchen die rote Rose erscheint, wo sie im Bild gemalt ist, ist sie das Zeichen der Liebe. „Ich hab in meinem Gemüte / die roten Röselein." „Ein edles Röslein zarte, / Von roter Farbe schön, / Blüht in mein's Herzens Garte." Liebe ist Lebenskraft. Rote Wangen sind das Zeichen der Gesundheit. Rot ist das Zeichen der Freiheit und der Herrschaft. Denn das irdische Element, das im Seelischen nach Liebe strebt, strebt im Körperlichen nach Freiheit und Herrschaft. Daher heißt es im Märchen von dem, der sich seine Freiheit verdienen will, „sich ein rotes Röckchen bei seinem Herrn verdienen." Rot ist die Farbe der Revolution, durch die ein Volk frei wird. Rot ist die Hoheitsfarbe. Überall bekundet Rot Handeln, Aktivität, Schöpferkraft.

Die drei Farben Rot, Gelb, Blau sind eine lebendige Einheit wie Glauben, Erkennen, Liebe. Sie eröffnen das Abbild der erhaltenden, reinigenden und schöpferischen Prinzipien des Geistes durch ihre Entsprechung in den Vokalen A, I, O. Jakob Böhme nennt das A die Kraft, „darinnen sich der Geist fassete zu einem wirkenden Leben." Von dem O sagt er, „darinnen Gott von allen seinen Werken hat geruhet und ewig ruhet." Das I endlich ist für Böhme „die Einheit, die in sich selber gehet."

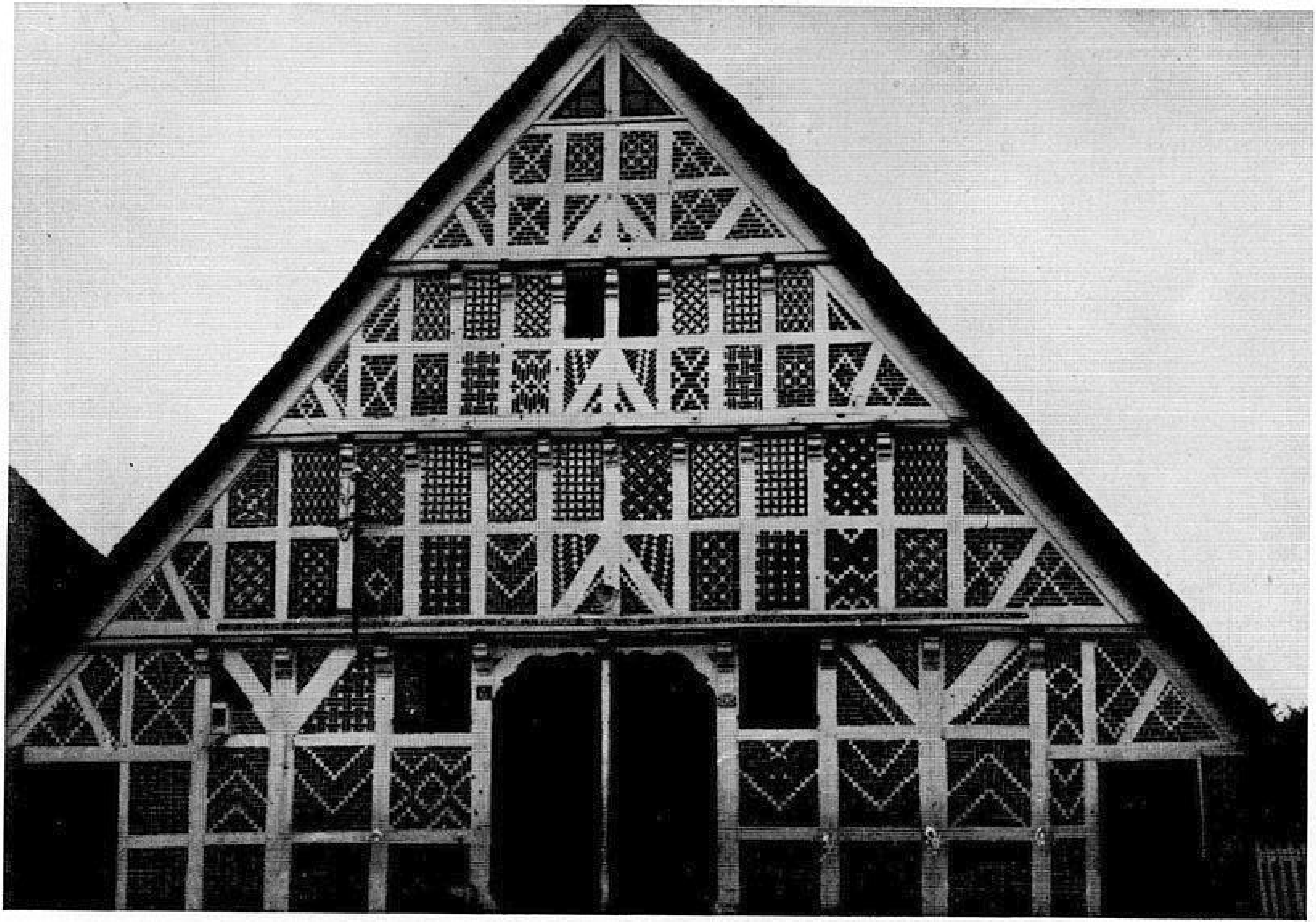
So ist in der Seele die Erkenntnis „die Einheit, die in sich selber gehet", der Glaube „darinnen Gott von allen seinen Werken hat geruhet und ewig ruhet", und die Liebe „darinnen sich der Geist fassete zu einem wirkenden Leben." Gelb, das feurige Element, ist „eine Einheit, die in sich selber gehet", die Flamme, die sich verzehrt. Blau, das luftige Element, ist die Stätte, „darinnen Gott von allen seinen Werken ewig ruhet"; im blauen Mantel der Himmelsmutter ruht Gottes Sohn. Rot, das erdige Element, „darinnen sich der Geist fassete zu einem wirkenden Leben", ist das schlagende Herz, das unsern Leib durchblutet, damit wir leben, daß wir leben im Geist, in der Seele, im Körper, damit der große Triangel töne und — Menschenohren unhörbar — das dreifache Heilig in der Schöpfung erschalle.

Grün

Je mehr die Farbe als Entsprechung seelisch-geistiger Zustände erscheint, um so deutlicher wird, daß das Leben der Farbwelt nicht erschlossen werden kann durch die nur sinnliche Wahrnehmung der Farbe, und daß aus der nur sinnlichen Kenntnis und Handhabung der Farbe Farbkunstwerke nicht geschaffen werden können. Das weiß die Volkskunst sehr wohl. Darum ist für das Bewußtsein des Volkes die Farbe eingebettet in die Vorgänge der Einheit des Lebens. Auf dieser Einheit beruht das Können in der Volkskunst. Wer nur den sinnlichen Charakter der Farbe wahrnimmt, bleibt mannigfachen Täuschungen über den Charakter der Farbe unterworfen. Der sinnliche Charakter der Farbe, so wie er in der Umwelt entgegentritt, ist nur ein Eingangstor in die Welt der Farbe. Zwischen der Farbigkeit der Erscheinung und der Farbwelt besteht ein ähnlicher Unterschied wie zwischen Wirkung und Ursache. Aber mit den Begriffen von Ursache und Wirkung ist der Unterschied nicht ausgemessen. Je tiefer das Erkennen in die Farbwelt eintaucht, desto mehr erscheinen die Farben als Wesenheiten der Farbwelt, wie die Menschen Wesenheiten der Menschenwelt sind. Goethe weist darauf hin, wenn er von den Farben als Leiden und Taten des Lichtes spricht. Die Farben sind in der Farbwelt Lebensformen des Lichtes, die ein Eigenleben haben. Sie wirken in den Erscheinungen unserer Welt, und die Wirkung wird als Farbigkeit wahrgenommen.

Beginnt das Leben, sich durch die Schöpfung zu äußern, in die äußere Welt zu treten, so kommt zu der Wirkung des lebenserhaltenden luftigen Elements, das als Blau erscheint, zum lebensreinigenden feurigen Element, das als Gelb erscheint, zu dem lebenschaffenden erdigen Element, das als Rot erscheint, die Wirkung eines anderen Elements. Dieses vierte Element ist das wässerige Element. Tief flutet dieser Strom des Lebens auch in der Farbwelt. Die Grundeigenschaft dieses Elementes ist, die Erscheinung zu bewegen, und zwar ist diese Bewegung solcher Art, daß das Leben sich äußert durch diese Bewegung. Wirkt dieses Element auf die Körperlichkeit, so entsteht die Färbung G r ü n.

Das wässerige Element ist ebensowenig das Wasser, wie das



Bauernhaus in Twielenfleth im Alten Land bei Hamburg



Bemaltes Bauernhaus aus dem 18. Jahrhundert in Mittenwald

erdige Element die Erde ist. Das Wort Element wird nicht im Sinne der neuzeitlichen chemischen Wissenschaft gebraucht, sondern im Sinn der ganzheitlichen Vorstellung des Altertums und des Mittelalters, die als ein Gut im Volksbewußtsein bewahrt wird. Diese Elemente sind also keine Stoffe. Unter Elementen werden vielmehr Kräfte, und zwar geistige, typenbildende Prinzipien verstanden. Das erdige Element erscheint am unmittelbarsten im Blut, das wässerige Element am unmittelbarsten in der Pflanzenwelt. Die Lebensbewegung, deren Träger das wässerige Element ist, wird am sichtbarsten als Wachstum. Sie erscheint als das Grünen der Natur. Das Aufsteigen der Lebenssäfte des Wachstums zeigt sich im grünen Gewand der Natur. Wenn im Frühling die Säfte aufwärts steigen, vom nahenden Licht in die Höhe gezogen, schmückt sich die Erde grün, und sie legt ihr grünes Gewand wieder ab, wenn im weichenden Lichte die Säfte zurückströmen in den Mutterschoß der Erde. Der gleiche Lebensrhythmus erhebt sich in der grünenden Welle. So vermag auch das Wasser der Natur den grünen Schein zu tragen. Die sagenhafte Schlange des Lebens schimmert smaragden aus der Tiefe. Als in mythischer Zeit sich die Lebensbewegung selbst der Seele im Gesicht offenbarte, erschien das Leben ruhend auf den Ringen des großen grünen Drachens. Weisheit dieses Drachens ist die ewige wiederkehrende Bewegung des Lebens.

In das scheinbar mechanische Gleichmaß dieser ewigen Wiederkehr kommt Sinn durch die seelische Entsprechung des Grün. Der Volksmund sagt: Grün ist die Hoffnung. Und so ist es in der Tat. Wer das Grün der Natur betrachtet und gar erst im Grünen der Natur lebt, fühlt die Lebenswiederkehr, hofft auf die Lebenswiederkehr. Wenn auch dieses Grün vergehen wird, das Leben wird wiederum aufgrünen, fühlt der Mensch. Diese Hinneigung über die körperliche Gebundenheit hinaus, dieses Ineinanderstreben der seelischen Wesenheiten ist die H o f f n u n g. Hoffnung erfüllt sich erst in der Liebe. Daher schwindet die Hoffnung in die Liebe hinein. Daher sind auch in der Körperlichkeit Rot und Grün einander verwandt. Das Grün erhebt sich in das Rot, wie die Hoffnung sich in die Liebe erhebt. Wie die Liebe getragen wird von der Hoffnung, aber eine andere Erscheinung ist, so trägt auch Grün das Rot, so blüht auf dem grünenden Holz die rote Rose. Alle Farben werden

getragen vom Grün, alle Farbigkeit der Blüten erhebt sich aus dem Grün der Pflanze. Die blaue Blume des Glaubens wird getragen von dem Grün. Der gelbe Himmelsschlüssel, der den Himmel der Erkenntnis öffnen soll, wird getragen vom Grün. Im Liebesrot trägt das Hoffnungsgrün das schöpferische Prinzip selbst in die Natur. Und wie alle Lebensbewegung hindrängt nach dem schöpferischen Element, wie alles Leben sich in Liebe vereinen will, so trägt das Grün auf eine besondere Art die rote Blüte. Es scheint, als ob sich hier ganz tief die Schöpferkraft herabgesenkt hat in das bewegende Lebenselement, als ob sich hier ganz hoch die lebenbewegende Kraft erhoben hat in das schöpferische Element. Kein Sinnbild drückt es ergreifender aus als das dürre Holz, das zu grünen beginnt und in seiner Mitte die rote Rose trägt.

In der Geistigkeit entspricht dem Grün die geistige Kraft, die das natürliche Prinzip genannt werden kann. Rot entspricht dem schöpferischen Prinzip. Wie die rote Farbe vor dem Auge die grüne Farbe als Komplementärfarbe entstehen läßt, so ruft das schöpferische Prinzip in der geistigen Welt das natürliche Prinzip hervor. Wie in der körperlichen Welt Rot vom Grün getragen wird, das Grünen blüht, so wird in der Geistigkeit das schöpferische Prinzip vom natürlichen Prinzip getragen. Es blüht in der Natur. Das natürliche Prinzip ist nun auch wieder eine Kraft in dem großen Weltenwort, dessen farbiger Abglanz den Menschen umgibt. Auch dieser Kraft entspricht in der Sprache ein Vokal, der Vokal U. Wer den Vokal U laut werden läßt, holt ihn gleichsam aus der Tiefe des Körpers hervor. Der Laut U wächst fühlbar im Körper hoch. Wer I spricht, wird gleichsam von einem Flammenblitz getroffen, erleuchtet. Wer O spricht, weitet sich gleichsam nach allen Richtungen, in eine nach allen Seiten ausstrahlende und alles umfassende Mitte. Wer A spricht, wird staunend einer Kraft geöffnet, die er empfängt. Wer U spricht, erhebt sich wachsend in der Kraft, die er im A empfängt.

Die Erkenntnisse, die aus den Entsprechungen in der seelisch-geistig-körperlichen Welt hervorgehen, werden mißverstanden und erscheinen als Unsinn, so lange angenommen wird, daß sie logisch und nicht analogisch gewonnen worden wären. Es gibt aber Lebensbezirke, in denen die Erfahrungen der Logik nicht ausreichen. Die Farbwelt kann nur durch Anschauung, innere und äußere, erkannt

werden, und weder durch Begreifen noch durch Begriffe. Wer in der Methodik der Haptik verhaftet ist oder die Methodik der Anschauung nicht kennt, dem scheint es schon ein Unsinn zu sein, daß etwas, was weder begrifflich noch greifbar ist, wie die Farbwelt, durch Entsprechungen erkannt werden soll. Wenn er dann gar die gewonnenen Erkenntnisse vergleicht, so verfällt er leicht in Trugschlüsse. Wenn der Vokal A als die lautliche Entsprechung der Farbe Rot erkannt wurde, so ergibt sich dem Nichtanschauenden leicht der Trugschluß, daß alles, was rot ist, mit dem Buchstaben A bezeichnet werden müsse, alles, was grün ist, dem Buchstaben U tragen müsse. Das stimmt aber nicht. Zugleich liegt der Trugschluß nahe, aus dem Charakter der Buchstaben eines Wortes die Farbigkeit der bekannten Körperlichkeit erkennen zu wollen. Aber auch da stimmt es nicht. Ein nordischer Fluß heißt Alf. Nach dem Buchstaben müßte dieser Fluß rot sein. Er trägt den Vokal des erdigen Elementes und nicht des wässerigen, heißt nicht Ulf. Ein Fluß heißt Elbe. Er führt recht viel Wasser ohne den Vokal des wässerigen Elementes. Der Volksmund sagt: Die Elbe ist gelbe. Aber auch das scheint nicht zu stimmen. Denn es kommt kein I zum Vorschein. Solche Erwägungen führen dazu, es für irrsinnig zu erklären, daß U dem wässerigen Element der Farbwelt entspräche, daß überhaupt eine Entsprechungsordnung zwischen Lauten und Farben stattfinde. Die Sache verhält sich nun so: Die Farbigkeit einer jeden Naturerscheinung ist aus verschiedenen Kräften, also aus verschiedenen Elementen gewoben. So leben und wirken im Wasser die vier Elemente: das luftige, das feurige, das erdige, das wässerige. Aus dem Leben dieser vier Elemente wirkt sich die Färbung des Wassers. Jeder Fluß macht in seinem Lauf einen Wandel durch. Er wandelt sein Wesen auch im Wandel der Zeiten. Wird ein Wasser mit einem Namen belehnt, so wird der Name von den Menschen gegeben kraft der Einsicht, die sie in das Walten der geistigen Kräfte und in das Wirken der Elemente haben. Diese Einsicht ist abhängig von dem Seelenbewußtsein der rassischen und völkischen Eigenart, und auch dieses hat einen Wandel in der Geschichte durchgemacht. Eine schöpferische Namensgebung ist ohne die Zusammenhänge der Entsprechung nicht möglich. Wie aus den Entsprechungen die Namen gezeugt sind, lehren für die Gewässer

schon die Gattungsnamen, die dem Wasser gegeben sind. In dem A des Wortes Bach ist das charakteristische Wesen des Baches, nämlich sein Hervorbrechen aus der Erde, aus dem Gestein, seine Erdnähe, und zugleich die Schöpferkraft, die den Bach werden läßt, ausgesprochen im Laut A, der Wortlautentsprechung des erdigen Elementes, des schöpferischen Prinzips. Wasserschöpfung ist im Bach gegeben. Im U des Wortes Fluß sind die Wachstumskräfte, das wässerige Element, hörbar. Der Fluß ist nicht mehr durchsichtig zur Erde wie der Bach, aber seine Ufer grünen weit. Der Fluß wird zum Strom. Im O des Wortes Strom sprechen die erhaltenden Kräfte, das luftige Element. Wie das Blau geht das Wasser des Stromes ins Breite und ins Weite. Fern werden die Ufer, und durch viele Länder fließt der Strom. Im I des Wortes Fließen erscheint das feurige, leuchtende, reinigende Element. Es erfreut den Menschen schon im Rieseln des Baches und wird Menschenlaut im I des Wortes Rieseln. So führt die Farbigkeit des Lebens den Betrachter auf den Wegen der Entsprechung an das Werden der Worte und der Sprache heran. Täglich kann ein solcher sprachschöpferischer Vorgang bei Kindern beobachtet werden. Diese Gesetzmäßigkeiten gelten nicht nur für die Namen der sinnlich wahrnehmbaren Welt, sondern ebenso für die Namen, die den reinen Vorstellungen gegeben sind. U wurde als die Wortlautentsprechung des natürlichen Prinzips in der geistigen Welt erkannt. Natura ist eine reine Vorstellung. Das Wort Natura ist als Vokalbildung das Lautbild des natürlichen Prinzips. Das A, der wirkende Liebeslaut der Schöpfung, senkt sich herab. Er wird empfangen und getragen von dem emporstrebenden U der lebenbewegenden Kräfte. Und sie krönt sich wiederum mit dem Laut der Liebesschöpfung. Buchstäblich ist Liebe in das Grünen der Natur gebettet.

Sehr auffällig ist, daß die deutsche Volkskunst in ihren farbigen Werken, Malereien, Stickereien, die Zusammenstellung von Rot und Grün bevorzugt. Rot wird viel allein verwendet. Aber Grün erscheint regelmäßig in Verbindung mit Rot. Das Wachstum aus der Liebe in die Liebe ist dem Bewußtsein des Volkes selbstverständlich. Grün und Liebe gehören zusammen. „Jetzt leg ich mich in grünen Klee, / Da singt das Vöglein in der Höh', / Weil ich zu mei'm Feinsliebchen geh." Nach Grün, der Wiederkehr der lebendigen

Natur, verlangt der Mensch im Winter. „Nach grüner Farb' mein Herz verlangt / In dieser trüben Zeit." Grün ist die Hoffnung. „Grünet die Hoffnung, / Bald hab ich gewonnen." Aus der Natur kommen die grünen, hoffnungsvollen Wachstumskräfte. „Guten Tag, guten Tag, Frau Haselin, / Warum bist du so grüne?/ So fällt all' Morgen kühl Tau auf mich, / Davon bin ich so grüne." Das grüne Kränzlein ist das Kränzlein der mädchenhaften Hoffnung, das der weißen Haube der keuschen Ehefrau weichen soll. „Sie tät den Jäger wohl fragen: / Ach, edler Jäger mein, / Darf ich den grün' Kranz fern tragen, / In mei'm goldfarb'nen Haar? / Ein Kränzlein darfst du nicht tragen, / Wie ein Jungfräulein trägt, / Ein schneeweiß Häublein sollst du tragen, / Wie ein jung Jägersfrau trägt." Der Liebesmonat, der Mai, ist zugleich der grüne Monat. Da ist alles Grünen wunderbar frisch. Der Mensch wird der Erneuerung und des Wachstums sich recht bewußt. Der Mai, die Maie, das ist die grüne Birke. „Ich ging in den Busch und brach mir einen Mai, / Der Mai und der war grüne." Mit grünen Birken wird die Maibraut geschmückt. Grüne Birken säumen die Straßen. Denn nun wächst das Jahr in sein sieghaftes Leben. Der Gründonnerstag leitet die Osterhoffnung ein. Wenn das Pfingstgrün die Kirchen schmückt, feiern die Gläubigen den verheißenen Tröster Geist. Pfingsten ist das Fest der Freude, der Gnade. „Komm an meine grüne Seite!", das heißt: Komm so zu mir, daß ich dir Freude machen kann. Die grüne Heide, das grüne Waldrevier, das sind die rechten Tummelplätze der Lebensfreude. Grün sind die Waldgeister, die Waldfeen, die Holzweiber. Grün ist der Waldkönig mit seinen Kindern. Grün ist der Jäger. Er holt sich die Liebe. Grün, grünhaarig, grünäugig sind die Wassergeister, die so recht ihrem Element angehören. Die blauen, luftverwandten Wassergeister lieben die Menschen, um von ihnen eine Seele zu empfangen, und leben mit ihnen in der Luft auf Erden. Die grünen, ganz wasserhaften Wassergeister ziehen die Menschen in die Tiefe, in ihr Wasserreich. Da öffnet sich schon das verderbliche Grün. Lebenzerstörend ist das Grün, sobald es nicht zum Blühen und Früchtetragen drängt. Die Talismane der Fruchtbarkeit sind grün. Grün funkeln aber auch die unheilvollen Augen der Schlange. Grün ist das Paradies. Grün ist aber auch die Schlange der Ver-

führung. Grün ist die Farbe Luzifers. Grün verwest das Fleisch. Denn zum Wachstum gehört auch das Vergehen. Wer leben will, muß auch den Tod auf sich nehmen. Grün ist die Farbe der Verwandlung, des Zaubers. Grün ist die magische Farbe. Sie ist das eigentliche Kleid der Natur, der zerstörenden wie der schöpferischen Natur. Das weiß das Volksbewußtsein wohl. Und es weiß auch, daß die Natur nur dann schöpferisch ist, wenn sie der Liebe und dem Lichte dient. Und so wendet die Volkskunst die Farbe grün auch an.

Orange und Violett

Je deutlicher das Lichtleben der Farben wird, um so mehr kann erkannt werden, daß die Farbgestalten Boten der Gestirne sind. Das wird besonders verständlich bei der Betrachtung der beiden Farbgestalten Orange und Violett. Orange kann das sonnenhafte Element in der Farbwelt genannt werden. Leuchten und Wärme gehen von ihm aus. Orange ist keine Mischung von Gelb und Rot, nicht eine erkenntnisverbundene Liebe. Die Sonnenrose heißt nur Rose; sie ist keine Rose. Was Orange ist, das wird erst klar durch seine Wirkung in der Seelischkeit. Der Anblick des Orange erfüllt die Seele mit Stärke. Diese Farbe ist die königliche Farbe. Die Stärke kann zur Erkenntnis führen; doch dann muß die Stärke ausgehen zur Erkenntnis, vom Orange ins Gelb hinaufschreiten. Die Stärke kann die Liebe tragen. Aber die Liebe ist über dem königlichen Thron der Stärke. Die Seelenstärke ist dem Menschen gegeben, damit sie gebraucht werde, um die andern Seelenkräfte zu gewinnen. Wer die Stärke so als eine eigene Kraft aufgibt, dem erfüllt sie sich am Ende wieder und gibt ihm neue Stärke, strahlend über den Weg, den der Mensch in Liebe und Erkenntnis durchwandert hat. In der Geistigkeit entspricht dem sonnenhaften Prinzip ein geistiges Prinzip, dessen Abbild im Menschenlaut als der Vokal E erkannt werden kann. Wer den Vokal E bildet, wird etwas ganz anderes erleben als bei den anderen Vokalen. Im Vokal U wächst der Mensch auf, im Vokal E ist es, als ob Stufe auf Stufe gelegt würde. Ein festes Gefüge wird im Menschen errichtet. Es ist, als ob er sich mit Waffen und Schutzwehren umgürte. Eine große Sicherheit erfaßt den Menschen, die Sicherheit zum Kampf.

Die deutsche Volkskunst kennt in ihren Wortkunstwerken das Wort Orange nicht. Die mit diesem Begriff bezeichnete Farbe ist für die Volksdichtung die goldene Farbe, insoweit sie Farbe ist. „Rotgolden" wird dann meist gesagt. Dabei ist dann der Farbcharakter gemeint und nicht das, was das Wesen des Goldes ausmacht, seinen Glanz. Der Glanz wird mit Gold bezeichnet. Rot in Verbindung mit Gold ist Orange. So heißt es vom Mädchen: „Es hat zwei Zöpfe rot wie Gold." In den farbigen Volkskunstwerken wird Orange viel verwendet, besonders in der Töpferei. Krüge, Teller, Schüsseln in leuchtendem Orange sind sehr beliebt. Das Flüssige im Gefäß zu fassen, bedarf es einer besonderen Stärke des Bewußtseins. Aus der Stärke der Menschenseele kommt die Möglichkeit, das fassende Gefäß zu formen. Die Stärke wird feierlich sichtbar in der Orangefarbe, mit der das Gefäß sich kleidet. Ohne Orangefarben ist der Bauerngarten im Jahreslauf kaum denkbar. Die hohen, starren, selbstbewußten Sonnenblumen umstellen leibhaft mit Sonnenkraft das Haus.

Wie Orange das sonnenhafte Element der Farbwelt ist, so ist V i o l e t t das mondhafte Element der Farbwelt. Es besteht auch eine innere Beziehung zwischen Orange und Violett. Violett ist gewissermaßen der Widerschein des Orange, so wie das Mondlicht Spiegellicht der Sonne ist. Und dieser Widerschein ist gewoben aus dem Glaubenslicht des blauen Strahles und dem Liebeslicht des roten Strahles. Diese Farbe entsteht aus der Hingabe des schöpferischen Prinzips an das erhaltende Prinzip und des erhaltenden Prinzips an das schöpferische Prinzip. In ihr zeugt sich Hingabe der Lichtschöpfung. Das ist aber nur dadurch möglich, daß dieses farbige Element, das mondhafte, auf ein eigenes Leben verzichtet. In der Tat verflüchtigt keine Farbe vor dem Blick so wie die violette Farbe. Hier ist die Grenze der farbigen Welt. Das menschliche Auge kann in der äußeren Farbwelt nicht über die Grenze des Violett hinausblicken. Ultraviolett ist dem Auge schon nicht mehr sichtbar. Das Leiden des Lichtlebens wird in keiner Farbe so sichtbar wie im Violett. Dem Violett entspricht in der Seelischkeit der Zustand des O p f e r s. Daher hat Violett eine tiefe kultische Bedeutung. Das Veilchen und der höchste Priester tragen diese Farbe. Im seelischen Erleben dieser Farbe erkennt der

Mensch, daß das Licht selbst sich dem Menschen hingegeben hat, damit wir sein können, daß unser Dasein sich hinzugeben vermag. Daher ist diese Farbe zugleich Demut und Feier und das Zeichen einer empfangenen Weihe. Die Seele wird geweiht, damit sie sich über sich selbst erhebe. In der Geistigkeit entspringt dem Violett ein Prinzip, das in der Wortlautentsprechung des Vokales Y angeschaut zu werden vermag. Angesichts dieses geheimnisvollsten aller Vokale öffnet sich schon ein Ausblick in die Welt der Form, von der aus das Wesen der Kraft, die den Vokal Y bildet, deutlicher wird. Ein jedes Lautzeichen, der Buchstabe, ist das Zeichen einer Kraft, ist ein solches Sinnbild der Kraft, daß seine Linien als sichtbar gewordene Richtung der Kraft, als Kraftlinien, erscheinen. Am unmittelbarsten wohl ist diese Verwendung in den Runen mitgeteilt. Der Vokal Y hat die Figur der Heilsrune Tych-sal. „Zeuge das Heil!" Aus dem Opfer strömt alles Heil.

Im Brauchtum des Volkes ist die Farbe Violett eng mit dem Veilchen verbunden. Veilchenfarben heißt sie. Ein Mädchen mit veilchenfarbenen Augen ist das hingebungsvollste, demütig dienende Geschöpf, die Magd, die aber eigentlich Herrin ist. Die Jungfrau Maria mit dem Veilchen ist eine volkstümliche Gestalt. In farbigen Werken zeigt sich der mondhafte, verschwimmende, verzichtende Charakter am deutlichsten an veilchenfarbenen Gläsern, veilchenfarbenem Schmuck. Durch den christlichen Kult ist diese Farbe auch in die Mitte manches Volksbrauches gerückt. In bürgerlicher Tracht und Kleidung ist Violett als die Farbe des Verzichtes nahe der Trauerfarbe. Sie wird als Halbtrauer gewählt, worin wieder das Verschwimmende, Unbestimmte, Mondhafte, das in der Trauer selbst die Trauer auflöst, ausgesprochen ist. Stiefmütterchen ist seinem Wesen nach violett, veilchenartig, und trägt seinen Namen von der Unbestimmtheit des Nichtmutterseins und Dochmutterseins.

Indigo

Im Violetten schwinden gleichsam die beiden Farben Blau und Rot hin, und zwar in einem solchen Maße, daß man sagen könnte, Violett ist überhaupt keine Farbe mehr. Damit wäre gesagt, daß in solcher Farbe die Leiden und Taten des Lichtes sich selbst aufgelöst haben und der ungebrochene Lichtcharakter aus dieser

Brechung des Lichtes hervorbräche, nämlich die heilvolle Selbsthingabe des Lichtes, durch die alles Leben erst möglich ist.

Die sichtbaren Farben sind Brechungen des Lichtes. In dem Wort Brechung ist zugleich das Aktive und Passive des Lichtlebens, durch das die einzelnen Farben uns erst erscheinen, deutlich. Der Mensch strebt aber danach, das Licht in seiner Farbigkeit als eine Einheit zu erleben, als die Gemeinsamkeit der Farbgestalten. Denn er will sich nicht nur in einzelne Lichtstrahlen, sondern in alle Lichtstrahlen stellen. Und das ganze Licht bestrahlt ihn ja auch. Diese Einheit und Ganzheit der Farbigkeit wird wahrgenommen in der Farbgestalt Indigo. Indigo ist gleichsam ein Gewebe aus den blauen, gelben, roten, orangen, grünen, violetten Strahlen des Lichtes, die nun ein engmaschiges Gewebe bilden, in dem die sechs Strahlen unablässig ineinanderfluten. Diese Farbe ist von Natur sehr dunkel, nahe dem Schatten des Lichtes, dem Schwarz. Denn auch im Indigo ist die Fülle der Farben, aber sie ist im Indigo nicht so verdichtet, daß die Farbigkeit ausgelöscht ist. Indigo ist nicht unbunt, sondern bunt. In welchem Maße diese Farbe bunt ist, das zeigt ihre Aufhellung. Aus dem Indigo entsteht durch die Aufhellung nicht Grau wie beim Schwarz, sondern ein Blau, das Indigoblau. Aus dem Gewebe Indigo, das alle Farben umfaßt, löst sich dann die umfassende Farbe, deren Charakter das Umfassen, Halten, Tragen, Ausweiten und Durchdringen ist, das Blau, und zwar ist es das Blau des Himmels. Himmelblau ist ein aufgelichtetes Indigoblau. Der Himmel aber umfaßt in seinem Licht alle Farben. Aus dem Himmel kommen alle Farben. Und wenn aus der Nacht des schwarzen Schattens die Farbigkeit wiedergeboren wird, so ist es jenes Indigo, das Himmelblau. So mündet der Strom der bunten Farben in die Quelle, aus der er hervorgegangen ist, und strömt wieder in seine Quelle zurück. In der Seelischkeit entspricht dem Indigo das Bewußtsein der Vereinigung, so wie sie sich in einer liebenden Gemeinschaft zeigt. In ihr bestehen alle Glieder in ihrer Eigenart, aber sie sind so innig ineinandergewoben, daß ihre Vereinigung in der Tat ein neues Wesen ist. Das geistige Prinzip, das in der Geistigkeit der Farbe Indigo entspricht, hat kein Lautabbild unter den Vokalen der deutschen Sprache. Vielleicht ist unsere Sprache noch zu jung, um ein entsprechendes Laut-

abbild herausstellen zu können. Die alte griechische Sprache, die so sehr viel nordisches Erbgut in sich trägt, hat aber einen Vokal, der ein Lautabbild des geistigen Prinzips, das der Farbe Indigo entspricht, genannt werden kann. Es ist dies der Vokal Omega, der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets. Er ist nicht unser O, aber ist unserm O so nahe, wie Indigo dem Blau nahe ist. Die auch im Volksbrauch übliche religiöse Formel „von A bis O", von Alpha bis Omega, bedeutet: Von der Schöpfung durch den göttlichen Geist bis zur Vereinigung im göttlichen Geist.

Die deutsche Volkskunst kennt die Farbe Indigo sehr gut. Indigo ist wohl das beliebteste Färbemittel unserer Leinenstoffe. Fast alles, was sich an blauen, hellen wie dunklen, Leinenstoffen vorfindet, trägt die Indigofarbe, die besonders reizvoll in ihrer ernsten Schmuckhaftigkeit wirkt, wenn die Stoffe gemustert sind oder mit Darstellungen bedruckt sind, die das Volk selbst erzeugt hat. Indigo ist seinem Wesen nach die eigentliche bunte Gewebefarbe. Wenn sie den Stoff bedeckt, so hebt sie doch zugleich das Wesen des Stoffes, seine Bindung, hervor, und sie breitet darüber keine drückende Dunkelheit, sondern den Zauber aller Lichtmöglichkeiten. Daher steht das blaue Tuch auch jedem Menschen gut, ob alt oder jung, ob Frau oder Mann.

Silber und Gold

Der Betrachter der farbigen Welt gewinnt im Indigo gleichsam die Mitte der farbigen Welt, von der aus die Betrachtung der Farbgestalten in ihrer Einheit und Ganzheit erst möglich ist. So hat auch Goethe in seiner für den Sinnbildcharakter der Farbe überaus reichen Farbenlehre vom Indigo aus das Licht in seinem farbigen Leben erkannt und erlebt. Wer nun aus der Farbwelt gestalten will, kann dies nur aus dem Gesamterlebnis der Farbe, so wie der Musiker, der eine C-Dur-Fuge komponiert, auch alle andern Tonarten beherrschen muß. Und zwar ist es notwendig, daß der Gestalter von farbigen Werken die Farben nicht nur ihrer sinnlichen Wirkung nach kennt, sondern auch ihre geistig-seelischen Ursachen und Wirkungen, wenn ein Kunstwerk entstehen soll. Der Volksmund sagt: Der Künstler muß das erlebt haben, was er schafft, und meint damit, daß der Maler aus der seelisch-geistigen Ent-

sprechung sein Werk schaffen muß. Wenn nun die seelischen Kräfte, die den sieben Grundfarben entsprechen, als Glaube, Erkenntnis, Liebe, Hoffnung, Stärke, Opfer und Vereinigung angeschaut werden, so ist es verständlich, wie schwer die schöpferischen Gründe des Kunstwerkschaffens zu erhalten und zu halten sind, wie tief jedes Kunstwerk im Zusammenhang des ganzen Lebens wurzelt, und wie groß das Bewußtsein des Künstlers ist, daß sein Werk auch nicht entfernt an das heranreicht, was er verkünden will. Denn es scheint fast hoffnungslos, die gewaltige Stufenfolge dieser sieben Seelenkräfte zu durchwandern, und die Einheit und Ganzheit dieser sieben Kräfte zu erfüllen. Der Mensch bedarf hierzu der Hilfe. Und eine Hilfe kommt aus der Farbwelt selbst. Denn wo sich der Mensch dem Leben entgegenneigt, neigt sich ihm auch dieses Leben entgegen. Das Leben der Farbwelt erschöpft sich nicht in der Farbigkeit. Es lebt in der Farbwelt noch ein Anderes, das nicht als Farbigkeit erscheint, aber sich mit aller Farbigkeit zu verbinden vermag. Dieses Andere wird der Glanz genannt. Durch den Glanz bekommt die Farbe ganz sinnfällig eine Hilfe. Ihre Farbgestalt, ihre besondere Farbigkeit wird im Glanz erhöht. Diese Hilfe wird auch dem Betrachter zuteil. Er vermag im Glanz die Farbe besser zu erkennen. Und vor allem: Der Glanz erschließt auf neue Weise das Gesamterlebnis der Farbe. Denn alle Farben glänzen. Im Glanz ist die Einheit und Ganzheit der Farben wie in einem Spiegel dargeboten. Das gemeinsame Lichthafte aller Farben enthüllt sich im Glanz. Und dies ist begründet in einer besonderen Seelenhaltung der seelischen Kräfte, die den Farbgestalten entsprechen, und bewirkt auch eine solche Seelenhaltung.

Solange der Mensch im Schatten lebt, also ein Erdenleben führt, solange er die Fülle des Lichtes verborgen in sich trägt, kann er nicht anders, als das Farberlebnis aus dem Schatten zu beginnen. Dabei hilft ein milder Glanz, der gleichsam die Nacht überglänzt, in der nun die Farbigkeit der sich beschattenden Farben ein sanftes Spiel beginnt. Aus dem Schatten des Lichtes kommt ein Glanz. Dieser Glanz des Schattens heißt Silber. Daher wird von einem Silberlicht des Mondes gesprochen. Im Glanz des Schattens, im Silber auf dem Schwarz, wird die Weihe des Schattens sichtbar. Daher erscheint in dem Silber auf dem Schwarz der Tod in der

Weihe des Lebens. Der Tod entschleiert sein Antlitz und erscheint nicht als das Nichts, sondern als die Fülle des Lebens. Das Leben ist in ihm erfüllt. Das Seelenbewußtsein, das sich im Silber erhebt, ist die Reinheit. Durch die Reinheit wird allen andern Seelenkräften die Hilfe gegeben, durch die sie der Mensch als Einheit und Ganzheit ergreifen kann. In der Geistigkeit entspricht dem Silber eine Kraft, die wiederum im Wort wahrgenommen werden kann. Das Schwarz, dessen Glanz das Silber ist, wird als das Wort selbst betrachtet. Der Glanz des Menschenwortes, der so aus dem Wort herausglänzt, daß das Wort selbst noch in der Tiefe den Glanz behält, ist der Sinn des Wortes. Die Sinnkraft des Wortes gibt dem Worte Ganzheit und Einheit. Durch den Sinn erhalten die Laute jene Hilfe, die erst ihr Wesen und ihre Ordnung erkennen läßt. In dem Glanz des Sinnes muß das Wort gehört werden. Durch den Sinn wird das Wort zur vereinigenden Kraft des Lebens. Und erst im sinnvollen Wort kann von einer Menschenrede gesprochen werden.

Je mehr der Betrachter im Glanz des Schattens sich zur Buntheit der Farbwelt erhebt, desto näher kommt ihm ein anderer Glanz. Deutlich wahrnehmbar wird er zuerst im Rot, und enthüllt sich ganz, wenn die Farbgestalten wieder hingeschwunden sind in das Weiß, in den Schein des Lichtes. Der Glanz des Scheins des Lichtes ist das Gold. Als eine Gnade senkt sich das Gold herab entgegen dem Silber. Dieses Sich-Begegnen und Vertauschen von Gold und Silber drückt das Volkslied im Bilde des Mühlenrades aus, wenn es von der Goldmühle heißt: „Sie mahlt uns alle Morgen / Das Silber und rote Gold." In der Morgenfrühe begegnen sich der Glanz der Nacht, Silber, und der Glanz des Tages, Gold, und das Gold wird zuerst im Rot sichtbar, im Morgenrot. Golden ist die Krone, die sich herabsenkt auf den königlichen Menschen, den Meister der Reinheit. Golden ist der Reif der Verlobten und der in Liebe Vermählten. Beim Säen des Getreides trägt der Bauer einen goldenen Ring. Golden glüht der Heiligenschein um das Haupt der Heiligen. Im Märchen vom Marienkind wird der Finger golden durch die Berührung mit dem himmlischen Feuer. Ganz bedeckt mit goldenem Haar ist dieses Marienkind. Das Goldene Zeitalter ist die Zeit, die aus der gereinigten Welt erblühen

soll. Aus dem Gold der Gnade grünt das Leben neu. „Grün ist des Lebens gold'ner Baum" heißt es im „Faust". Der Glanz des Scheins des Lichtes leuchtet im brennenden Weihnachtsbaum, im Lebensbaum.

In der Seelischkeit entspricht dem Gold der Zustand der Erleuchtung. Aus der Reinigung geht die Erleuchtung hervor. Durch die Reinigung ordnet die Seele die Farbwelt. Nun durchstrahlt die Seele mit ihrem Leuchten die Farbwelt. Die Buntheit der Farben verbrennt gleichsam im Glanz. Die Farbwelt wird leer an Buntheit. Aber es tritt nicht die Leere ein, die dem Weiß entspricht. Der Schein des Lichtes erglüht golden, nachdem alle Farben rein geworden und geordnet sind, nachdem aus der Tiefe des Schattens die reine Lichtrose erblüht ist. „Und die Röselein, / Die waren von Gold so rot." Das Gold kommt nicht aus der Farbigkeit, auch nicht aus dem Weiß, sondern aus dem Licht selbst. So wirken die Kräfte, die außerhalb der Farbigkeit, im Licht selbst, als dem Lichtschoß, im tiefsten Farbgrund sind, auf die Farbgestalt. Und so wirken die Seelenkräfte in der Erleuchtung Kräfte, die außerhalb der Seelenkräfte oder, ebenso richtig gesagt, im tiefsten Seelengrund sind. Daher wird die Seele in der Erleuchtung auch über das irdische Menschenleben erhoben. Das ist der goldene Segen. In der Geistigkeit entspricht dem Gold ein Geistesprinzip, für das sich ebenfalls ein Abbild im Menschenwort finden läßt. Das Abbild dieser Geisteskraft im Menschenwort ist der Klang des Wortes. Der Sinn des Wortes ist keineswegs das Tiefste, was das Wort mitzuteilen hat. Das Tiefste ist der Klang. Wie ein Mensch etwas sagt, das ist es, was überzeugt. Im Klang gibt der Mensch das Wesentliche, das er mitzuteilen hat. Im Klang klingt das Geistige selbst zum Geist. Das ganze Wort ist durchglüht, erleuchtet, durchschmolzen; weggeschmolzen sind Lautbildung und Sinnbildung, nur die Klangbildung strahlt auf eine überwältigende Weise.

Was spricht in solchem Klang der Geist zum Geist? Er übergibt ihm das Geheimnis der Wiedergeburt. Wer die Farbe in ihrer Reinheit und Ganzheit bis in ihren Glanz hinein erlebt, der vermag diese Ganzheit und Einheit wiederum zu gebären. So wird das Bild, aus der Erleuchtung empfangen, in den Farbgestalten

geboren, und dieses Bild verkündet dann das Lichtleben. Allerdings bedarf es für den, der mit der Farbe künden will, noch des Erlebnisses anderer Welten: das Lichtleben muß herabsteigen in das Reich der Form.

Braun und Grau

Die Welt der Form beginnt eigentlich schon mit dem Weiß-Schwarz-Erlebnis, nämlich mit der Begrenzung der buntfarbigen Welt durch den Schein und Schatten des Lichtes. Doch ist diese Begrenzung scheinbar amorph. Sie zieht sich aus der Farbigkeit der Buntheit zurück und dringt auch in beliebiger Qualität und Quantität in sie ein. Dieses Eindringen in die Buntfarbigkeit erscheint als Mischung der bunten Farben mit Grau oder Schwarz. Eine nicht übersehbare Anzahl von Schattierungen der bunten Farben entsteht dadurch. Eine besonders in der deutschen Volkskunst beliebte Überschattung ist die Überschattung des Rot. Es entsteht dann die Farbe Braun. In ihr ist gleichsam das rote Blut ausgegossen in die dunkle Erde. Es ist die Farbe, die man in der Tat die Farbe von „Blut und Boden" nennen kann. Auffällig ist, wie seit altersher das deutsche Volkslied die braune Farbe liebt, im Unterschied etwa zum französischen Volkslied, das diese Farbe kaum kennt. „Mir ist ein schön's braun's Maidelein / Gefallen in den Sinn." Allerdings wird das braune Maidelein meist so genommen wie ein Stück Natur, nicht eigentlich wie ein vollwertiger Mensch, nicht als die Braut, nicht zur Ehe, sondern als Buhle, Geliebte, wohl herzlich geliebt, aber auch wieder verlassen, deren Schicksal der Liebestod ist, oder doch mindestens das Scheiden. „Wann werd' ich mein schön's braun's Mädel wohl kriegen? Ade!" „Schwarzbraun's Mädel, entspring' mir nicht, entspring' mir nicht / Hab' große Hunde, die holen dich ... / Deine großen Hunde, die holen mich nicht, die holen mich nicht, / Sie wissen meine hohen weiten Sprünge noch nicht ... / Deine hohen Sprünge, die wissen sie wohl, die wissen sie wohl, / Sie wissen, daß du heute noch sterben sollst ..." Oder die Burschen fallen wie eine Herde „Wölfe" über das schwarzbraune Mädel her: „'s sind unser elf, 's sind unser zwölf, / Ist eine ganze Herde Wölf' / Schwarzbraun's Babeli, steh auf und laß uns 'nein, / Laß uns in die Kammer 'nein, /

Bringen dir eine Kanne Wein, / Schwarzbraun's Babeli, steh auf und laß uns 'nein."

In der Mischung mit Grau oder Schwarz zieht das Licht in die Erde herab, sinkt das Licht in die Erde und verbirgt sich, wo es dann als Keim für ein neues farbiges Leben ruht. Die unbunte Farbe G r a u zwischen Schein und Schatten ist eine solche Unbestimmtheit, daß in ihr ein Heraustreten aus dem Lichtleben, ein Nicht-Mehr-Teilnehmen am Licht, sich ausdrückt. Es ist die Farbe der Asche, die, ausgeschieden aus dem Feuer, ein Rest des brennenden Lebens ist. In der Asche kann aber auch noch der Funke verborgen sein und aus seinem Glimmen vom Lebensatem das neue Leben entfacht werden. So verbirgt sich im Märchen oft das Edle, Königliche im grauen Gewand, aus dem es sich dann enthüllt, wenn seine Zeit gekommen ist, wie im Märchen vom Aschenputtel oder im Märchen vom grauen Entlein. Unter der grauen Tarnkappe wird das Leben unsichtbar. Grau ist die Farbe der Unsichtbarkeit und des Sich-Unsichtbarmachens. Grau ist dem Silber verwandt; man kann es ein nicht glänzendes Silber nennen. Asche gilt im Volksbrauch als Reinigungsmittel. Asche, Grau entsteht durch Verbrennen, durch Feuer, und hat noch Teil an der reinigenden Kraft des feurigen Elementes, des Gelb. Die seelische Reinigung, die sich im Silber ausdrückt, geschieht m i t dem Menschen. Die Reinigung, die sich im Grau ausdrückt, geschieht d u r ch den Menschen. Daher erscheint Grau als das Kleid der Magd, des demutvollen Dienstes, den der Mensch freiwillig auf sich genommen hat. So vermag vom Grau aus das reine Farbleben geformt zu werden.

D i e F a r b o r d n u n g

Ragt durch Weiß, Grau und Schwarz schon die Formwelt hinein in die Farbwelt, bricht sich die Buntheit der Farbwelt zwischen Schein und Schatten des Lichtes, so macht sich doch auch schon in den reinen bunten Farben die Formwelt bemerkbar; denn eine jede Farbe strebt in ihrem Erscheinen zur Form. Die Farbe kann nicht anders wahrgenommen werden als in der Form. Innerhalb der Ganzheit und Einheit der farbigen Welt erscheinen daher die formenden Prinzipien schon in der natürlichen Ordnung der Farben. Diese natürliche Ordnung ist sichtbar im Regenbogen. Auch hier

strömen die Nachbarfarben noch ineinander über. Es ist jedoch die bestimmte Stufenfolge der Spektralfarben des Sonnenlichts als ein Gesetz sichtbar geworden. Das Auge unterscheidet eine außerordentlich große Zahl von Farbstufen. Nur für die allerwenigsten hat die Sprache Begriffe gebildet. Für viele Farbwerte hilft man sich durch Verbindung mit Naturerscheinungen, die in dieser Farbe, für die noch kein Name da ist, auftreten. So findet sich schon bei Goethe das schöne Wort „Pfirsichblüt" für ein ganz zartes Rosa, in dem bläuliche und gelbliche Lichter spielen, eine Färbung, die etwa der Hautfarbe der nordischen Rasse nahekommt. Schon die Bezeichnungen Orange und Violett sind dem natürlichen Leben entnommen, von der Orange und dem Veilchen. Himmelblau, Kornblumenblau, Rosenrot, Purpurrot, Scharlachrot, Zinnoberrot, Resedagrün, Schilfgrün, Kreß, Lavendelfarben und viele andere Hilfsworte suchen Farbwerte und Farbunterschiede zu bezeichnen. In ihnen ist oft der Sinnbildcharakter der Farbe deutlich. Ein jedes farbige Werk, und selbstverständlich auch das Werk der Volkskunst, ist nur dann „in Ordnung", wenn es aus der natürlichen Ordnung der Farbwelt heraus gestaltet ist. Es muß also ein Sinnbild der Ganzheit und Einheit der Farbwelt sein. Das ist dann der Fall, wenn die Farben so zusammengestellt, komponiert sind, daß jene Vereinigung von Ruhe und Bewegung in dem Werke wirkt, die das Eigentümliche des lebendigen Ausdrucks ist. Die Harmonielehre der Farben sucht die Voraussetzung solcher Gestaltungsmöglichkeiten bewußt zu machen. Es bedarf für den farbschöpferischen Menschen keines andern Anblickes als den des Regenbogens, um die Voraussetzung aller farbigen Gestaltungsmöglichkeiten in sich aufzunehmen. Der Betrachtende bemüht sich jedoch auch, zu seiner Hilfe die natürliche Ordnung der Farbwelt sich in einer ähnlichen Weise übersichtlich zu ordnen, wie es schon für die Tonwelt im Tonsystem seit langer Zeit geschehen ist und Allgemeingut geworden ist. Eine solche Ordnung ist in der Stufenfolge der sieben Farben Indigo, Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot, Violett ohne Schwierigkeit gegeben, wenn durch jede Farbe auch noch eine sehr große Anzahl von Farbunterschieden bezeichnet werden. Immerhin besteht die Möglichkeit, bestimmte Farbstufen herauszuheben und sich auf eine Farbreihe dieser betonten Farben zu



Brautkrone aus dem Altenburgischen



Totenkrone aus Oberösterreich

einigen. Es ist üblich geworden, die Farbstufen in Form eines Kreises anzuordnen. Die Veranlassung hierzu ist vor allen Dingen das Phänomen der Gegenfarben gewesen. Der Farbkreis oder die Farbkugel bestätigt auf mechanischem Wege aber nur einige optische Erscheinungen, da sie die optische Ordnung in der Entsprechung einer mechanischen Ordnung bringt. Für die künstlerisch-schöpferische Arbeit haben sich Farbkreis und Farbkugel eher als hindernd denn als schöpferisch erwiesen. Das von Wilhelm Ostwald am weitesten durchgearbeitete System des Farbkreises hat auch in der Industrie Eingang gefunden und tut dort seine mechanischen Dienste. Man kann die Handhabung der Oswaldschen „Farborgel", wie er selbst seine Methode nennt, mit dem Klavier vergleichen, auf dem die Töne fertig geboten werden, während doch eigentliche musikalische Arbeit darin besteht, die Töne nach dem inneren Gehör zu erzeugen, wie zum Beispiel im Violinspiel. Ebenso soll der, der eine Farbgestalt schafft, die Farbgestalt aus der Farbwelt gestalten und nicht, nach einer Zahl berechnet, aus dem Musterkasten herausholen. Wenn diese Handhabung sogar noch auf ein mechanisches Komponieren hinausläuft, so wird Kunstschaffen in das Gegenteil verkehrt. Der Erfahrung in der Farbwelt entspricht die mechanische Kreisanordnung der Farbstufen nur teilweise. Besser würde es den Tatsachen des Farblebens entsprechen, wenn die Grundfarben als Kreis oder Kugel dargestellt werden; denn die Grundfarben Blau, Gelb, Rot drängen eine jede nach allseitiger Ausdehnung, und wo sie allein erscheinen, dehnen sie sich auch allseitig aus, wenn auch in verschiedenen Rhythmen. Die Reihe der Farbstufen läßt sich also in der Verbindung von drei farbigen Kreisen darstellen, einem blauen, einem gelben, einem roten Kreis (Abb. 2). Als Blau wird das Blau gewählt, das sich dem Auge als das reine Blau darstellt, also ein Blau ohne jede Neigung zum Gelb oder Rot. Diese reine Farbe Blau wird dann auch als ihre seelische Entsprechung den Zustand des Glaubens eindeutig aussprechen. Ebenso werden das reine Gelb und das reine Rot gewählt. Die drei Kreise werden nun um eine gemeinsame Mitte so geordnet, daß sie sich gegenseitig überschneiden. In der Überschneidung von Blau und Gelb wird das reine Grün eingeordnet, in der Überschneidung von Gelb und Rot das reine Orange, in der Überschneidung von Rot und Blau das

reine Violett, und wo sich alle drei Kreise überschneiden, das reine Indigo. Die Farben grün, orange, violett, indigo sind hierbei jedoch nicht die chemischen Mischfarben der drei Grundfarben, sondern die reinen optischen Farben. Diese Figur vermag die Einheit und Ganzheit der Farbwelt sichtbar zu machen, obwohl nur sieben Farben gewählt sind. Das Hineinsterben der Farbgestalten in das Indigo ist eben so anschaulich wie die Entfaltung aus dem Indigo. Auch die Formprinzipien, ohne die uns die Farbwelt nicht richtig erscheinen kann, sind anschaulich. Denn diese Figur ist keine mechanische Anordnung, sondern selbst ein Sinnbild. Gelb = Erkenntnis ruht auf Blau = Glauben und Rot = Liebe. Im Glauben grünt die Erkenntnis. Im Glauben wird die Erkenntnis zur Gewißheit und Hoffnung. In der Liebe wird die Erkenntnis unüberwindliche Stärke, und ebenso die Liebe in der Erkenntnis. Im Glauben wird die Liebe opfervoll, und der Glaube gibt sich der Liebe hin. Und in der Vereinigung aller Seelenkräfte ist auch die Mitte des Farblebens.

Die in diesen drei Kreisen enthaltenen sieben Farben sind die sieben reinen Farblichtstufen, auf denen in sieben Farbleitern alle Farben nach ihren Zusammenhängen geordnet werden können.

Die Gelbleiter (Abb. 3) führt herab nach Blau und nach Rot in allen Farbübergängen zwischen Gelb und Blau und zwischen Gelb und Rot, also über Grün zum Blau, über Orange zum Rot. Die Rotleiter (Abb. 4) führt über Violett zum Blau und über Orange zum Gelb. Die Blauleiter (Abb. 5) führt über Violett nach Rot und über Grün nach Gelb. Die Orangeleiter (Abb. 6) führt zum Gelb und zum Rot, die Grünleiter (Abb. 7) zum Gelb und zum Blau, die Violettleiter (Abb. 8) zum Blau und zum Rot, die Indigoleiter (Abb. 9) zum Gelb über Grün und Orange, zum Rot über Orange und Violett, zum Blau über Violett und Grün. Dem Wesen der Farbe entspricht es, daß in den Farbleitern keine Farbstufen eingegliedert sind, sondern daß der sich verwandelnde Lichtstrom der Farbe in seinem Flusse erscheint. Gehandhabt können die Farbleitern erst werden in Verbindung mit den Formgestalten, in die die Farben einfließen. Sogenannte Farbdreiklänge ohne Formgestalten aufstellen zu wollen, ist ein müßiges Unternehmen.

Abb. 2.

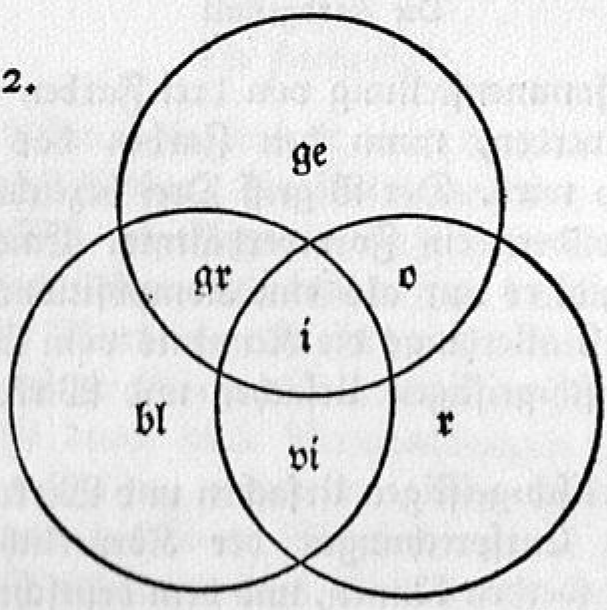


Abb. 3. ge

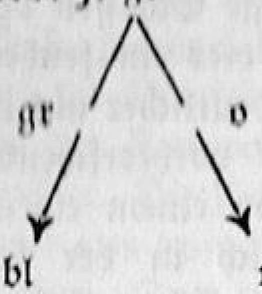


Abb. 4. ge

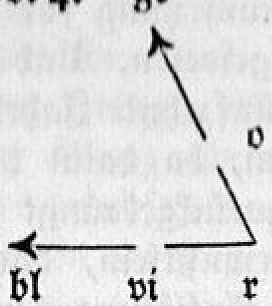


Abb. 5. ge

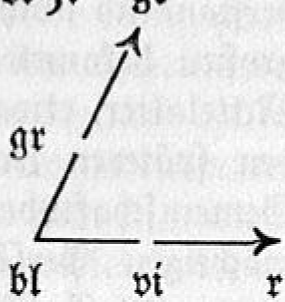


Abb. 6. ge

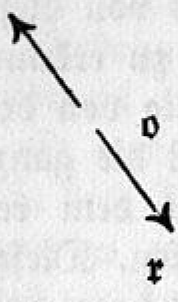


Abb. 7. ge

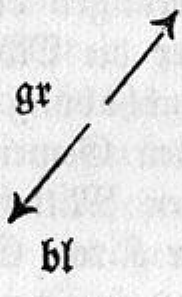


Abb. 8.

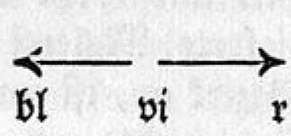
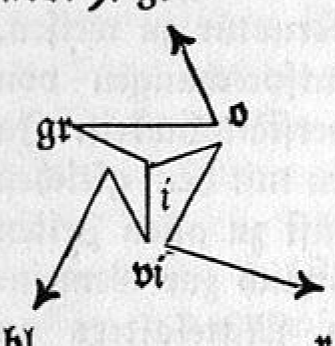


Abb. 9. ge



ge = gelb o = orange
r = rot gr = grün
bl = blau vi = violett
i = indigo

Die Farbleitern

2. Farblichtstufen. 3. Gelbleiter. 4. Rotleiter. 5. Blauleiter.
6. Orangeleiter. 7. Grünleiter. 8. Violettleiter. 9. Indigoleiter

Jede beliebige Zusammenstellung von drei Farben kann zum Dreiklang geordnet werden, wenn den Farben das richtige Formverhältnis gegeben wird. Der Begriff Drei bezeichnet nämlich kein Farbverhältnis, sondern ein Formverhältnis. Eine Kompositionslehre der Farben gibt es nur als eine Kompositionslehre der Farbformen. Hierfür ist allerdings die Kenntnis vom Wesen der Farbe, ihren sinnlich-seelisch-geistigen Ursachen und Wirkungen eine Voraussetzung.

Die sinnlich-seelisch-geistigen Ursachen und Wirkungen der Farbe, wie sie aus den Entsprechungen der Körperlichkeit-Seelischkeit-Geistigkeit erkannt werden können, und dem deutschen Volk in seiner Volkskunst immer wieder bewahrt und gezeigt werden, sind selbstverständlich auch eine Voraussetzung für das farbige Schaffen der großen bekannten Meister gewesen. Und zwar ist dies im frühen Mittelalter, etwa bis ins fünfzehnte Jahrhundert, deutlicher als in den späteren Jahrhunderten, da dann das bisher vorherrschende Gemeinschaftsbewußtsein zurückgedrängt wurde von einem eigenmächtigen Persönlichkeitsbewußtsein, das schließlich in der sogenannten Aufklärung zur Auflösung der mittelalterlichen Kultur und ihren Gemeinschaftsordnungen führte. Die sinnlich-seelisch-geistigen Ursachen und Wirkungen der Farbe sind von dieser Verwandlung unabhängig, aber die Möglichkeit, sie zu erkennen und die Möglichkeiten ihrer Handhabung sind abhängig von der Reinheit und Höhe der völkischen Gemeinschaft. Fast die ganze überlieferte Malerei des frühen Mittelalters gehört dem religiösen Bezirk an, ist im Dienst der Kirche Christi geschaffen. Diese Bilder sind nicht nur Verkündigungen der Zusammenhänge von Natur und Übernatur. Sie haben auch zugleich bewußt die Aufgabe, dem Betrachter einen Weg durch die Natur in die Übernatur zu weisen. Auf diesem Weg ist die Stufenleiter der Entsprechungen von Körperlichkeit-Seelischkeit-Geistigkeit eine Selbstverständlichkeit. In dieser frühen deutschen Kunst erscheinen die Farben mit dem gleichen Sinnbildcharakter, wie ihn die deutsche Volkskunst zu allen Zeiten aufweist. Dadurch vermochten diese Werke tatsächlich zur Gemeinschaft des deutschen Menschen des deutschen Mittelalters zu sprechen, aus der sie hervorgegangen sind. Sie sind Zeugnisse der Volkskunst im breiteren und eigentlichen Sinn, die sich nicht auf

bestimmte Berufsstände beschränkt, wie dies in den letzten Jahrhunderten nur möglich war. Der Goldgrund der gemalten Heiligengestalten ist wirklich ein Hinweis, daß diese Seelen im Abglanz des Gnadenlichtes leben, erleuchtet sind. Wenn die Jungfrau Maria in goldener Mandorla erscheint und auf der silbernen Mondsichel steht, so weist die silberne Mondsichel auf den Reinigungsweg der Seele, den sie durch viele Verwandlungen zu gehen hat, um der Erleuchtung teilhaftig zu werden. Allgemein bekannt sind das rote Liebeskleid und der blaue Glaubensmantel der Gottesmutter. In den frühen Glasbildern wird Gold durch Orange ersetzt. Die frühen Glasbilder der romanischen und frühgotischen Kunst bringen die Reinheit der Farbe, ihre Sinnbildlichkeit, in überwältigender Weise, die noch heute unmittelbar wirkt. Denn das Durchscheinende und die Durchsichtigkeit des farbigen Glases ist eine ähnliche Hilfe für die Farbwelt wie der Glanz für die nicht durchscheinenden Farben. Die Farbigkeit des durchscheinenden Glases geht unmittelbarer aus dem Licht hervor als der Reflex der nicht durchscheinenden Farben. Das Licht selbst dringt unmittelbar durch das Glas hindurch und gibt der Farbe eine lichthafte Intensität. Die Arbeiten dieser großen, meist unbekannten Meister sind so stark auf die seelische Wirkung gestellt, daß der gegenständliche Inhalt der Fenster, obwohl auch er meisterhaft dargestellt ist, ganz zurücktritt. Er tritt oft auch äußerlich ganz zurück. Denn es ist oft kaum möglich, in dem Farblichtteppich der sehr hohen Fenster die einzelne Darstellung zu erkennen. Nur das gewirkte und wirkende Licht glüht herab und brennt sich in die Seele des betrachtenden Menschen.

Die große Glasmalerei des frühen Mittelalters ist ausschließlich im germanischen Bezirk heimisch, der damals freilich bis südlich von Paris reichte, wo die Fenster der Kathedrale von Chartres zu den Wunderwerken germanischen Geistes gehören. Den Mittelmeervölkern ist Glasmalerei fremd. Sie ist nordisches Gut und zeugt von der Lichtsehnsucht und Lichtergriffenheit des nordischen Menschen. Die nordische Kunst strebt danach, die Farbe von ihrer Stofflichkeit zu lösen und ihr möglichst den Lichtcharakter zu geben. Die deutsche Kunst sowohl der bekannten großen Meister wie der unbekannten Meister sucht dies durch Glanz und Buntheit der Farben zu erreichen. So lebt die Erinnerung an das Leuchten und Glühen der

Glasfenster der Frühromanik in den Hinterglasbildern, die als Bauernmalerei in den Dörfern Oberbayerns, Tirols, des Schwarzwaldes, Böhmens und des Riesengebirges entstanden sind, meist im achtzehnten Jahrhundert, aber auch noch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Die Hinterglasmalerei trägt die Farbe auf die Rückseite der Glasscheibe auf, so daß die Farbe am Glase haftet und durch das Glas hindurchscheint. Hierdurch bekommt die Farbe einen besonderen Glanz und eine besondere Intensität. Es ist eine andere Wirkung als die des Fensters, durch das unmittelbar das Licht wirkt. Aber auch im Hinterglasbild wird die Farbe in gewisser Weise entstofflicht. Es kommt noch hinzu, daß die Hinterglasmalerei ungebrochene Farben bevorzugt. Die Bilder der Hinterglasmalerei sind durchweg in Gemeinschaftsarbeit entstanden. Der erste Entwurf ist wohl das Werk eines Einzelnen, der es vermochte, die traditionelle Farbformgestalt des Inhaltes auf eine einfache und eindringliche Form, man könnte fast sagen Formel, zu bringen. Bei der Herstellung ging das Bild regelmäßig durch verschiedene Hände. Der eine Mitarbeiter zeichnete nur die Umrisse, die Schablone, die unter die Glasscheibe als Vorlage gelegt wurde, der andere trug nur die blaue Farbe auf, ein anderer die rote usw. Einer malte mit zartem Pinsel die Gesichtszüge, die Hände, ein anderer die Haare, ein Dritter trug die helle Fleischfarbe auf. Oft wurden die figürlichen Darstellungen auch mit einem Spiegelgrund hinterlegt. Dann wurde im Silberglanz des Spiegels das Reinigende, Lichthafte besonders deutlich. Zuletzt wurde das Bild gerahmt. Oft verteilte sich die Arbeit über viele Familien. Auch Kinder wurden dabei beschäftigt. Die Bilder haben fast durchweg religiösen, christlichen Inhalt. Beliebt sind Darstellungen aus der Heiligenlegende. Die Gemeinschaftsarbeit hat den Bildern einen überpersönlichen Charakter gegeben. Die volkstümliche Innigkeit hat in ihnen, die weit über Süddeutschland hinaus verbreitet worden sind, eine eigene Sprache gefunden, die in leisen Abwandlungen immer wieder dieselben Themen ausspricht. Die klare bunte Farbigkeit, die diese Hinterglasbilder auszeichnet, ist charakteristisch für die gesamte Malerei der Volkskunst. Die bemalten Schränke mit ihren Blumen- und Tierdarstellungen, die bemalten Spanschachteln, die Töpferarbeiten,

die Webearbeiten, die Trachten, die Stickereien, der Putz und Schmuck der Volksfeste — all das ist so bunt von klaren Farben wie ein Bauerngarten. Selbst das Bauernhaus ist bunt. Das niederdeutsche Bauernhaus im Spiel seiner roten, künstlerisch versetzten Ziegel, dem weißen Kratzputz, dem grün und weiß gestrichenen Gebälk — das alles in blitzender Sauberkeit — liegt einem bunten Schmuckstück gleich zwischen Wiesen und Bäumen. Aber auch das süddeutsche Bauernhaus, besonders im Gebiet der Voralpen, ist bunt. Die weißen Wände zwischen dem dunklen Gebälk werden mit großen Fresken bemalt, mit großen figürlichen Darstellungen aus der Heilsgeschichte, aus dem Jahreslauf der Natur und aus dem täglichen Leben des Volkes (bei S. 33). Es heißt oft — in der Theorie — das Regenklima nördlich der Alpen verbiete es, die Häuser bunt anzustreichen oder gar mit Bildern zu bemalen. Gerade unter der so viel mit Nebeln verhüllten Sonne verlangt der Mensch nach dem Leben des Lichtes, der Farbigkeit, und nach den Bildern, in die sich die Farbe formt. So ist es nicht nur auf dem Land, sondern auch in der Stadt. Ganze Straßenzüge werden mit haushohen Bildern bemalt. Große Meister, wie Hans Holbein, haben solche Aufträge übernommen. Als eine unhemmbare Lebensäußerung bricht der Drang zur farbigen Gestaltung aus dem deutschen Menschen.

Der Deutsche weiß sich als ein Bote des Lichtes. Er ist selbst Träger des Lichtes, trägt das Handeln und Leiden des Lichtes in die Welt, leidet am Licht und handelt um des Lichtes willen. Im Gefäß der Volkskunst reichen sich die Menschen das Licht.

Die Formgestalt

Formcharakter der Grundfarben

Die Farbe kann nicht anders erscheinen als in der Form. Die Form kann nicht anders erscheinen als in der Farbe, der bunten oder unbunten. Aber die Welt der Form ist eine ganz andere als die Welt der Farbe. Die Welt der Farbe lebt im Licht, die Welt der Form in anderen Bezirken. Die Welt der Form lebt auf der Erde und kommt aus der Erde, während das Licht auf die Erde kommt. Eigentlich gehört der Erde das Licht nicht an oder noch nicht an oder nicht mehr an. Das Licht erweckt in seinem Herabsteigen die Form aus der irdischen Welt, bildet sich die entsprechende Form, von der es getragen werden kann in der irdischen Welt. Eine jede Farbe drängt gemäß ihrer elementarischen Eigenschaft nach einem bestimmten Formprinzip. Das luftige Element Blau drängt zur Kugelform oder zur Kreisform, und bildet sie, wenn es sich ungehemmt entfalten kann. Blau weitet die Form auf. Das feurige Element Gelb bildet die Sternform, und zwar zunächst die einfachste Sternform, das gleichseitige Dreieck oder die gleichseitige Pyramide. Gelb durchstrahlt die Form. Das erdige Element Rot bildet die Quadratform oder Kubusform, wenn es allein auf seine bildende Kraft angewiesen ist. Rot befestigt die Form. Das wässerige Element Grün bildet die Wellenform. Es verwandelt die Form. Das sonnenhafte Element Orange bildet die Vervielfältigung der Form, das mondhafte Element Violett ihre Teilungen, das vereinigende Element Indigo schließt die verschiedenen Formprinzipien zusammen. So wirkt jede Farbe auf ihre Weise andere Form, in die sich dann eine jede Farbe ergießen kann. Die Kugelform wird vom Blau, dem luftigen Element, gewirkt. Aber sie kann dann jede andere Farbe tragen. So kann uns das Sonnenlicht nicht

anders als in der vom luftigen Element gewirkten Kugelform erscheinen, ganz erfüllt von der übermäßigen Durchstrahlung des Gelb. So erfüllt sich die grüne Welle, in der sich das Blau des Himmels spiegelt, mit dem Blau der Luft. Die unbunte Farbe Weiß drängt zur Bildung der Eiform, die unbunte Farbe Schwarz zur Punktform. Auch diese Formen können, wenn einmal gebildet, jede andere Farbe annehmen. Daß diese bestimmten formbildenden Kräfte der Farben Tatsächlichkeiten und Gesetzmäßigkeiten sind, vermag jeder Betrachter der Farbe sich durch seelische Erfahrung zu bestätigen. Wer etwa in sich selbst beharrlich die Vorstellung des Weiß erzeugt, den wird allmählich ein großes Schweigen erfüllen, und er wird eine immer mehr sich ausbreitende Leere erleben, die ihn schließlich umhüllt und abschließt, so daß er das Bewußtsein hat, gleichsam in einem Ei zu leben wie ein Wesen, dem das Leben erst bevorsteht. Oder wer in seiner Vorstellung die Farbe Blau beharrlich erzeugt, der wird sehr bald in seiner Seele gleichsam den Boden unter den Füßen verlieren, dahinschweben, sich ausbreiten in nahe und ferne Erlebnisse, alles durchdringen und sich getragen fühlen von einer blauen Kugel des Glücks, eines Glücks, weil er sich allem Leben verbunden weiß. Solche Erfahrungen, die zu den Urgestaltungen der Form führen, hat schon ein jeder Mensch, der wirklich hingebungsvoll die äußere Natur betrachtet. Jedes Kind hat sie, muß sie haben, wenn es später die Welt der Form, in der es lebt, erkennen und beherrschen soll. Wer da auf der Sommerwiese liegt und in den blauen Himmel hineinträumt, der hat das gleiche Erlebnis wie der, der in seinem Innern die Vorstellung Blau erzeugt. Wer am Nachthimmel die Sterne betrachtet oder sich auch nur andachtsvoll in das Leuchten der brennenden Kerze versenkt, der hat das gleiche Erlebnis wie der, der in seinem Innern die Vorstellung des Gelb erweckt. Es ist dies nichts anderes, als daß der Mensch eins wird mit den Elementen, die ihn umgeben und die auch in ihm sind. Niemand kann im Leben Gestalten schaffen, der eine solche Vereinigung nicht vollzieht. Die Volkskunst, da sie aus der Tiefe der Volksseele kommt, hat solche Vereinigung zur Voraussetzung, und die Kunstgestalten der Volkskunst sind Sinnbilder der Formerlebnisse des Volkes, die wiederum Entsprechungen sind für bestimmte seelisch-geistige Vorgänge.

Formen wie Punkt, Kreis, Dreieck, Quadrat, Oval sind mathematische Formen, die sich auch im natürlichen Leben, im anorganischen wie im organischen, finden, und sie finden sich dort keineswegs so ausnahmsweise, wie man annehmen möchte. Das Oval, die Eiform in ihrer Reinheit, ist eine so bekannte Naturerscheinung, daß es kaum noch zum Bewußtsein kommt, welch eine erhabene Mathematik die Schöpfung hier treibt. Das Quadrat, die Würfelform, ist als Kristallform z. B. der Metalle und vor allem des Salzes eine selbstverständliche Erfahrung. Das gleichseitige Dreieck, die Pyramide, erscheint in allen Mineralien, die hexagonal kristallisieren, als reine Form, z. B. im Bergkristall. Den reinen Kreis erzeugt jeder Wurm, wenn er sich einen Weg bohrt. Aber auch alle Formen, die nicht reine mathematische Grundformen sind, beruhen auf ihnen. Und in allen Formen, der Pflanzenform, der Tierform, der Menschenform, lebt der Sinnbildcharakter der Grundformen.

Wie die Form auch gestaltet ist, sie hat Fläche und Umrißlinie. Das Wesen der Linie ist Begrenzung, das Wesen der Fläche ist Ausdehnung. Die Fläche umhüllt den Körper. Die Linie gliedert die Fläche. Die Fläche ist gleichsam ein so dichtes Gewebe aus Linien, daß die eine Linie in die andere übergeht. Bei einer geflochtenen oder gewebten Fläche wird das deutlich. Die Linien gliedern den Körper. An den Bruchstellen der Fläche oder wo die Flächen sich schneiden, treten die Linien hervor. So können die Linien die Richtungen der Fläche genannt werden. Unter Richtungen ist hier nicht die Zweidimensionalität der Fläche verstanden, sondern die Richtungen der Kräfte, die in der Fläche leben. Jede gestaltete Fläche ist nämlich aus einem bestimmten Kraftsystem gestaltet, ist ein bestimmtes Kraftnetz von Linien. Diese Linien haben bestimmte Kraftzentren, Punkte, deren Lage für die Ordnung der Formgestalt entscheidend ist. So sind Punkt, Linie, Fläche, Körper untrennbar. Der Körper trägt die Fläche. Die Fläche wird durch ein Kraftnetz von Linien gebildet. Die Linien werden gehalten von Punkten.

Die **Kugel** hat eine Oberfläche ohne Anfang und Ende, ohne jeden Bruch. Ihre Fläche ist, auch wenn die Kugel noch so

klein ist, ohne Ende. Die Kugel entspricht dem seelischen Bewußtsein der Unendlichkeit. Die Formwelt ist in all ihrer Irdischkeit eine Entsprechung des höchsten Geisteslebens. Es manifestiert sich in ihr. Die Kugel ist eine Formentsprechung der Einheit Gottes. Das gleiche gilt vom Kreis. Die Einheit Gottes ist allem Leben eingeprägt. Gott ist allgegenwärtig in allem Leben, wenn auch mit ihm, seiner Geschöpfwelt, nicht identisch. In die Einheit Gottes, in die Unendlichkeit, strebt alles endliche Leben. Die Volkskunst spricht das immer wieder aus, sobald sie den Kreis oder die Kugel als sinnbildliche Darstellung bringt. Die Kugel erscheint z. B. als Ball. Ballspiel ist tatsächlich ein Unendlichkeitsspiel; ebenso das Reifenspiel. Der Kreis erscheint als Kranz, als Ring, als Rad, als Teller, als Münze. Ringelreihen ist ein Unendlichkeitsspiel. Von der Unendlichkeit der Liebe singen Knabe und Mädchen sich zu: „Ich trag' ein goldenes Ringelein, / Schatz, an meinem Fingerlein ... / Hei, wenn der Ring von dir nicht wär', / So hätt' ich ihn schon längst nicht mehr ... / Trügst du auch nicht mein Ringelein, / Schatz, an deinem Fingerlein, / Ich würde drum nicht traurig sein, / Schatz, ich weinte nicht. / Hei, weil ein Ring, der fester sitzt, / Längst um dein Herz geschmiedet ist." Es ist selbstverständlich, daß der Liebesring der Treue aus dem sonnenhaften Element Gold sein muß. „Ach Goldschmied, liebster Goldschmied mein, / Schmied' mir ein feines Ringelein. / Schmied's nicht zu groß, schmied's nicht zu klein. / Schmied's für ein schönes Fingerlein, / Auch schmied' mir meinen Namen dran, / Es soll's mein Herzallerliebster ha'n." Zeigt der Ring die Unlösbarkeit der treuen Liebe, so zeigt der Kranz die Unversehrtheit der Liebe. So werden Ring und Kranz miteinander ausgetauscht. „Hätt' ich des Goldes ein Stück / Zu einem Ringelein, / Mei'm Buhlen wollt ich's schenken, / Mei'm Buhlen wollt ich's schenken, / Zu einem Goldfingerlein. / Was schickt sie mir denn wieder? / Von Perlen ein Kränzelein, / Sieh' da, du feiner Ritter, / Sieh' da, du feiner Ritter, / Dabei gedenk' du mein." Das Kränzlein unversehrt zu wahren, ist die Ehre der Jungfrau. „Und wenn die Linde das Laub verliert, / So trauern alle Äste, / Daran gedenkt, ihr Mädchen jung, / Und setzt euer Kränzlein feste." Ein Kränzlein von Rosen ist die unendliche Liebe. Dem unwillkommenen Freier singt das Mädchen zu: „Laß' stehn, laß' stehn die Röselein! / Die

Rosen, die sind mein, ja mein, / Brich ab das bittre Nesselein, / Bind' dir ein Kränzlein draus, ja draus!" Wenn aber die Liebenden die Rosen zu einem Kranz brechen, so vereinen sie sich in Liebe. „Sie brachen jung die Röslein ab, / In einen Kranz, ja Kranz, / Sie gelobten einander die Treu und Ehr, / Das macht ihre Liebe erst ganz." Nur die unversehrte, jungfräuliche Braut darf nach alter Sitte den Brautkranz tragen. „Sie tät dem Jäger sagen: Ich möcht ein Kränzlein tragen, / auf meinem blonden Haar, ja Haar, / Auf meinem blonden Haar. / Will dich zum Altar führen, / Dich soll ein Kränzlein zieren, / Und dann ein Häubchen fein, ja fein, / Und dann ein Häubchen fein." Daß die sittliche Ordnung eine andere ist als der Kreislauf der grünenden Natur, sagt selbst Frau Haselin als Vertreterin der grünenden Natur: „Und hau'n sie mich im Winter ab: / Im Sommer grün' ich wieder, / Verliert ein Mädchen seinen Kranz, / Den findt sie nimmer wieder." Und es bleibt nur die Hoffnung auf Gottes Erbarmen: „Hab' ich mein Ehr verschlafen, / Dazu mein Kränzelein, / Warum sollt's Gott nicht erbarmen, / Warum sollt's Gott nicht erbarmen, / Daß ich verloren soll sein?" In der Unendlichkeit des Kranzes werden die Liebenden eine Einheit. Von dieser Unendlichkeit spricht auch das kreisende Mühlenrad: „Dort unten auf der Wiese, / Da geht ein Mühlenrad, / Das mahlet nichts als Liebe, Liebe, Liebe / Vom Abend bis zum Tag." Das Glücksrad auf den Volksfesten soll Glück bringen. Auf rollender Kugel steht die schöne Frau, als die das Glück dargestellt wird. „Er nahm sie bei der schneeweißen Hand / Nach Jägermanier und -weise, / Er schwang sie vorne auf sein Roß, / Glück zu! Wohl auf die Reise. / Drum ist das Glück so kugelrund, / Es freut sich mancher, der mir kund, / Im Maien." Der goldene Ball, mit dem das Kind im Märchen spielt, ist das Glück. Glück ist ein vollkommener Zustand. Die Kugel ist die vollkommenste irdische Form, insofern, als sich alle Formen aus ihr entwickeln lassen und insofern sie das Sinnbild der Einheit ist. Die Welt, insofern sie als Einheit aufgefaßt wird, erscheint als Kugel. Der Reichsapfel ist das Sinnbild des Reiches dieser Welt. Der Reichsapfel ist ein durchaus volkstümliches Bild. Die Welt ist rund, sagt der Volksmund. Auch der unendliche Himmel ist rund. Die runde Windrose deutet darauf hin. Das runde Zifferblatt

der Uhr hebt die Zeit in die Unendlichkeit. Als große Himmelsuhr, als Horoskop der Welt, erscheint die Gestirnordnung dem Volksbewußtsein. Im Tierkreis sind die Sterne geordnet. Die Krone krönt den adeligen Menschen. Adelig ist der edle Mensch, der schon irdisch teilhat an der Vollkommenheit und Einheit. In der Erntekrone hat sich die Reifezeit des Jahres gerundet, und das Früchtetragen, der Sinn des Lebens der Natur, hat sich erfüllt. Lebensernte wird auch im Tod gekrönt. Der Tote trägt die Totenkrone. Jeder Stirnreif ist ein Zeichen der Weihe. Der Brautkranz verwandelt sich in die Brautkrone, solange man im Brauchtum des Volkes noch weiß, daß in der Braut die Königin neuer Geschlechter gekrönt wird. An dem Reif der Brautkrone aus dem Altenburgischen (bei S. 48) hängen zwei Reihen von Metallblättchen. Die Metallblättchen haben Blattform, und ein jedes trägt das Zeichen des blühenden Lebensbaumes. Zweifach — denn die zwei Geschlechter vereinen sich — umrunden die Sinnbilder des immer wiederkehrenden Lebens den Reif der Unendlichkeit. Und auf dem Bügel der Krone über dem Haupt der Braut blühen die Rosen der Liebe. Der Heiligenschein ist rund als Sinnbild der erlangten Vollkommenheit. Im Lichte der Schusterkugel erscheint das Mysterium der Welt. Die Kette, aus runden Perlen zusammengefügt, ist der Schmuck der Unendlichkeit, das Geschenk für die junge Mutter. Die gebrochenen Rosen werden wieder heil, unversehrt und ein Ganzes, wenn sie zum Kranz gebunden werden. Wer in den Zauberkreis tritt, wessen Herz in der Unendlichkeit ruht, dem vermag der Böse nichts anzuhaben. Die Linsen, durch die sich die Unendlichkeiten des Makrokosmos wie des Mikrokosmos erschließen, sind rund. Der Reifen hält das Faß zusammen. Die Unendlichkeit allein hält die Endlichkeit zusammen. Durch das Prinzip des Kreises und der Kugel wurde das Gefäß erfunden. Das Gefäß faßt alles in Einem. Das Töpferhandwerk offenbart, wie aus dem Kreisen die Form entsteht.

Das Unendliche hat nicht die Eigenschaften des Endlichen. Aber wenn es im Endlichen als Form erscheint, so offenbart es die Eigenschaften des Endlichen so tief, wie es das Endliche selbst nicht vermag. Die Eigenschaft des Endlichen ist das Vergehen. Die Kugel ruht in ihrer eigenen Mitte. Dies wird in der Natur sichtbar am

schwebenden Gestirn. Aber die Sterne gehen vor den Menschenaugen auf und nieder. Selbst die Sonne steht nicht still. Sind schon diese großen „Kugeln" in Bewegung, um so sichtbarer wird das Nichtbefestigtsein, sobald eine Kugel eine Fläche berührt. Sie berührt die Fläche nur in einem äußersten Punkt. Und durch jede Reibung mit der Körperlichkeit rollt sie hinweg. So verkündet die Kugel zugleich den Kreislauf des irdischen Lebens wie das Dahinschwinden der Endlichkeit. So sind Kugel und Kreis die am leichtesten wirkenden Formen. Und sie machen auch in der Tat leicht. Die runden Räder bewegen leicht den schweren Wagen.

Der Gegensatz zu diesen leichtesten Formen Kugel und Kreis ist die Form Würfel und Quadrat. Wie die Kugel, das Sinnbild der Unendlichkeit — die Unendlichkeit kann sich nicht ändern — durch ihr Kreisen die tiefsten Veränderungen in der Endlichkeit hervorruft, so strebt der Würfel, das Sinnbild der Endlichkeit und Irdischkeit, danach, im Endlichen das Unveränderliche, Beharrende, Ewige zu zeigen. Wie der Töpfer aus der Kugel das Gefäß formt, den Stoff des Lebens zu schöpfen und auszugießen, so formt der Zimmermann oder der Baumeister die Vierung der Wände, die dem Menschen das Haus, die feste Wohnstätte auf Erden, geben soll. Ein jedes Haus hat den Sinn, das endliche Leben zu befestigen, als ob es auf Erden unendlich wäre. Das ist die sinnliche Wirkung des Würfels, des Vierecks, ist ihre Wirkung in der Körperlichkeit. In der Seelischkeit erzeugen Würfel und Viereck das Bewußtsein der Endlichkeit, der Irdischkeit. In der geistigen Welt manifestiert sich in Würfel und Quadrat das Prinzip der göttlichen Schöpfung. Gott selbst wohnt in seiner Schöpfung. Würfel und Wurf sind eines Stammes. Von der Geburt der Tiere spricht man als von einem Wurf. Durch den Wurf wird das natürliche Leben der Tiere geschaffen. Die Schöpfung ist gleichsam ein Wurf Gottes. Wenn den Menschen ein Werk geglückt ist, so sagt man: Es steht in einem Wurf. Die volkstümliche Redensart „Der Würfel ist gefallen" bedeutet eine Wende, eine Umkehr, den Beginn eines Neuen. „Der Würfel rollt" ist Anwendung des Kugelprinzips auf den Würfel, ist die Verkehrung des Würfelprinzips; denn der Würfel steht von Natur und rollt nicht. Wenn die Würfel rollen, so ist die Festigkeit

eines Weltbildes erschüttert und eine neue Ordnung will werden. Das Würfelspiel ist — geistig betrachtet — durchaus blasphemisch. Es ist die Herausforderung des Schicksals. Das Mittelalter verbot daher in vielen Gesetzen das Würfelspiel. Die Augen der Würfel im Würfelspiel galten als Teufelsaugen. Daher ist der Spieler auf dem Wege, aus der menschlichen Gesellschaft zu entgleiten, und es heißt von einem solchen Menschen: Er ist dem Spiel verfallen. Ein altes Sprichwort sagt: Unglück im Spiel bedeutet Glück in der Liebe. Das heißt: Wer ein solcher Mensch ist, daß ihm der Teufel keine Dienste tut, der empfängt das Geschenk Gottes, die Liebe. Solche Bedeutung des Würfels entsteht aber nur aus der Verkehrung des Würfelprinzips. Die rechte Handhabung des Würfels, des Prinzips der Schöpfung, der Beharrlichkeit, der Festigkeit, der Begrenzung, ist mit dem größten Segen verbunden. Würfel und Quadrat beruhen auf dem rechten Winkel. Der rechte Winkel ist das Sinnbild der Ordnung und der Gerechtigkeit. Aus dem rechten Winkel erfolgt der aufrechte Gang des Menschen. Das Aufrechtstehen in der Natur ist nicht möglich ohne die Weltordnung des Würfels. Der rechte Winkel, das Winkelmaß, ist Haupthandwerkszeug und Sinnbild des Zimmermanns und des Steinmetzen. Ohne den rechten Winkel wird kein Haus gebaut.

Die ruhende Kraft der Kugel ist im Mittelpunkt der Kugel, sie ruht in ihrer Mitte. Der Würfel ruht nicht in seiner Mitte, sondern auf einer seiner Flächen. Die Ruhekraft der Kugel ist auf einen Punkt zusammengezogen. Die Ruhekraft des Würfels ist ausgebreitet über das Kräftenetz einer Fläche. Der Würfel kann aus eigener Kraft nicht auf einer seiner Kanten stehen oder gar auf einer seiner Ecken. Auch wenn die Kraft der Kugelung auf ihn wirkt, vermag er das nicht. Dies wird durch eine dritte Kraft bewirkt, durch die Kraft der Durchstrahlung. Die Formgestalt dieser Kraft ist das Dreieck, die Pyramide. Wenn der Würfel auf der Spitze steht, so erscheinen zwei Pyramiden mit gemeinsamer Basis, die eine Spitze weist nach oben, die andere nach unten. So ist die Strahlkraft nach außen gekehrt. Sie strahlt aber auch nach innen im Würfel und bildet sechs Pyramiden, deren Basen die sechs Würfelflächen sind, und die eine gemeinsame Spitze in der Würfelmitte haben. Das auf die Spitze gestellte Quadrat ist aus zwei gleichseitigen,

rechtwinkligen Dreiecken mit gemeinsamer Basis gebildet. Vom Mittelpunkt der Kugel bzw. des Kreises aus lassen sich beliebige Pyramiden bzw. Dreiecke bilden; Dreieck entsteht durch die Verbindung von mindestens drei verschiedenen Punkten der Kugeloberfläche oder des Kreisumfangs. In der Kugel oder im Kreis wird das Prinzip der Durchstrahlung am sinnfälligsten sichtbar. Ohne das Strahlungsprinzip ist weder die Mitte von Würfel und Quadrat noch von Kugel und Kreis zu finden. Jede Strahlung bedingt eine Mitte.

Die einfachste regelmäßige Strahlungsform ist das gleichseitige Dreieck, so wie das Quadrat das einfachste regelmäßige Viereck ist. Das gleichseitige Dreieck ist die Grundform des Strahlungsprinzips. In der Seelischkeit entspricht diesem Dreieck das Bewußtsein der allseitigen, gleichmäßigen Durchdringung. Mit einiger Übersteigerung kann man dieses Bewußtsein das des Offenbarwerdens nennen. Dadurch, daß die Radien die Kugel oder den Kreis durchdringen, werden die in Kugel und Kreis umschlossenen Kräfte sichtbar. Ebenso werden erst durch die Strahlung vom Mittelpunkt aus die Kräfte des Kraftnetzes von Würfel und Quadrat offenbar. Das gleichseitige Dreieck ist das Formabbild, in dem sich aus der geistigen Welt die dreieinige göttliche Kraft manifestiert. Daher wird auch in der Kunst die Dreieinigkeit, die unvorstellbare, im Sinnbild des gleichseitigen Dreiecks dargestellt. Das gleichseitige Dreieck ist das wahre Gleichgewicht der Welten. Der Triangel ist ein göttliches Instrument. Von ihm klingt die Harmonie der Schöpfung. Den Offenbarungscharakter der Strahlung zeigt die Volkskunst, wenn sie in das gleichseitige Dreieck das Auge Gottes malt. Die göttliche Welt schaut sichtbar heraus. Der Mensch, der die Strahlkraft erlebt, erhebt die Festigkeit des irdischen Prinzips aus der drohenden Verfestigung und krönt den Würfel mit der Pyramide, das Haus mit dem Giebeldach. Aus dem Giebeldreieck eines jeden Hauses schaut unsichtbar Gott. Nur eine in der Stofflichkeit verfestigte Welt, der die Erhebung in die Übernatur fremd ist, eine Welt, die vielleicht die Übernatur überhaupt leugnet oder die Erhebung in sie für Phantasterei hält, glaubt des schützenden Giebeldaches entbehren zu können. Die Turmpyramide ist das Kennzeichen einer religiösen Zeit. Es gibt eine künstlerische Zeit

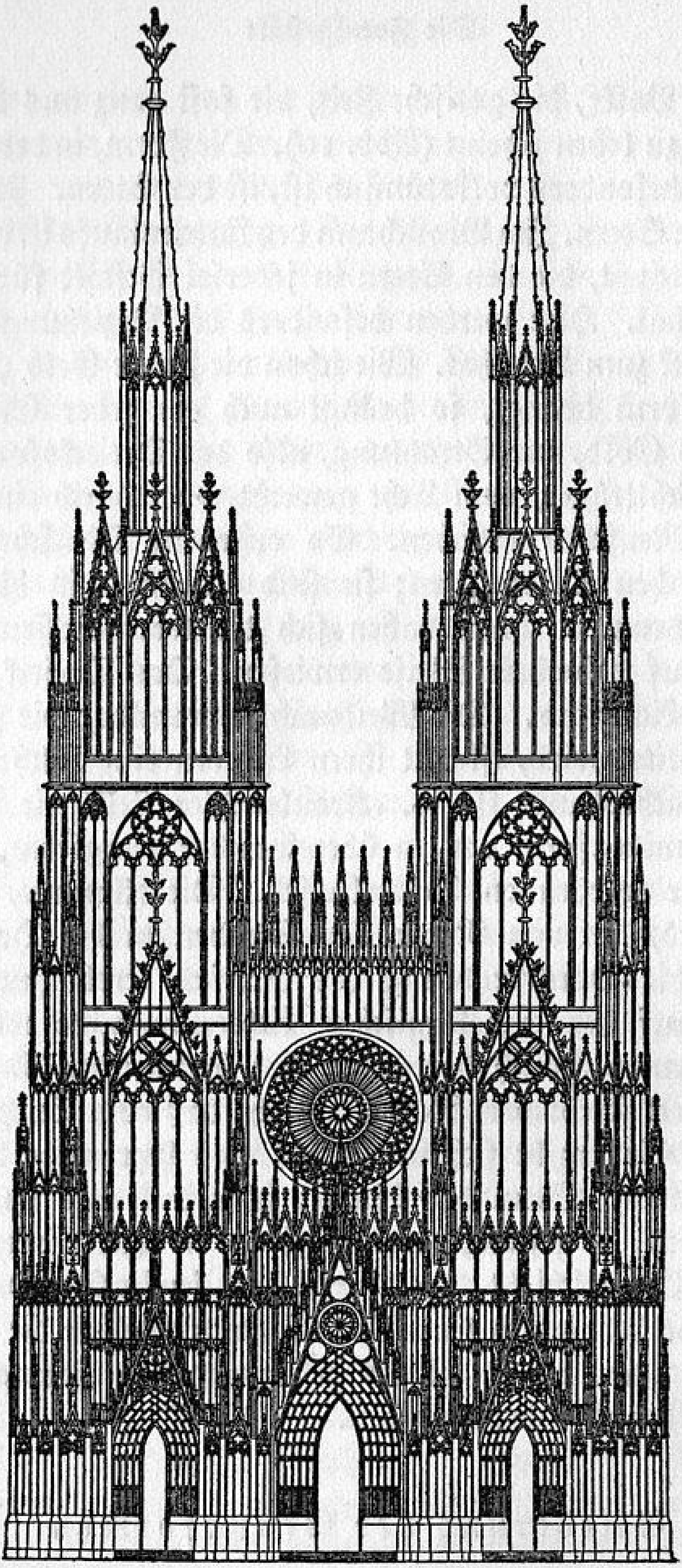


Abb. 10. Das Straßburger Münster
Entwurf zur Westfassade, wohl von Erwin von Steinbach

im deutschen Volke, die gotische Zeit, die fast ganz aus dem Strahlungsprinzip zu leben scheint (Abb. 10). Die Form, in der das Strahlungsprinzip besonders volkstümlich ist, ist der Stern. Zacken, Dreiecke bilden den Stern. Im Brauchtum des Jahreslaufs ist es besonders die Weihnachtszeit, die den Stern in jederlei Gestalt für Groß und Klein bereit hat. Hier werden besonders die Beziehungen sichtbar, die das Dreieck zum Licht hat. Wie schon die Farbe Gelb zur Bildung der Dreiecksform drängt, so drängt auch ein jeder Glanz, sei es Silber, sei es Gold, zur Strahlung, also der Dreiecksform. Sternträger sind Lichtträger, vom Licht geweiht, oder durch eine Tat über die andern Menschen erhoben. So erhobene Menschen erhalten einen Stern, den Ordensstern; sie sind eingefügt in die Ordnung des Lichtes, denn in ihnen haben sich die lebenschaffenden Kräfte des Lichtes auf besondere Weise erwiesen. Das Dreieck, die Pyramide, ist die Lichtfigur. Die Weihnachtspyramide, wie sie im Erzgebirge gearbeitet wird, ist mit ihren Lichtern eine solche Lichtfigur. Jeder Weihnachtsbaum ist es. Kronleuchter stellt die Volkskunst gern in Pyramidenform dar, in übereinander gelagerten, zur Spitze immer kleiner werdenden Lichterkreisen. Die Flamme, das Feuer auf dem Herd, hat von Natur das Streben in die Dreiecksform. Der Stern, die Durchstrahlung des Kreises, strebt zur Drehung. Der Stern auf der erzgebirgischen Lichterpyramide wird gedreht von dem warmen Hauch der unter ihm brennenden Kerzen. Das einzelne Dreieck strebt von Natur danach, daß eine Spitze sich senkrecht erhebt. So ergibt sich in Dreieck und Pyramide bewußt ein Oben und Unten. Wenn der Würfel steht und aus ihm die Aufrichtung kommt, so geschieht das durch die in ihm wirkende Strahlungskraft. Es geschieht dies durch das senkrechte Dreieck. Der Pythagoräische Lehrsatz hat im Mittelalter weit über die Gelehrtenkreise hinaus gewirkt und ist als geheimnisvolle Formgestalt auch in den Volksbrauch übergegangen.

Gliederung der Grundformen

Kugel, Kreis, Würfel, Quadrat, Pyramide, Dreieck sind die Grundformen, aus denen sich die andern Gestalten in der Formwelt ableiten lassen. Jede Formgestalt erscheint als Fläche. Der

Körper wird umfaßt von der Fläche, und auch Punkt und Linie sind ohne Ausdehnung nicht wahrnehmbar. Das Kraftnetz der Fläche hat betonte und unbetonte Kraftlinien. Die betonten geben der Formgestalt die Gliederung. Die Gliederung ist also ein Teilungsverhältnis der Fläche oder des Körpers. Die einfachen Einteilungen sind durch einfache Brüche zu benennen. Die Fläche wird geteilt durch zwei in Hälften, durch drei in Drittel, durch vier in Viertel, durch fünf in Fünftel, durch Sechs in Sechstel, durch sieben in Siebentel, durch acht in Achtel, durch neun in Neuntel usw. Das sind die einfachsten Einteilungen der Formgestalt, die noch vielfach auf andere Weise gebrochen werden kann. Aber auch dann ist die Gliederung abhängig vom Charakter der einfachen Zahl. Jede Zahl bezeichnet eine Formbeziehung, ist also selbst Formgestalt. Jede Zahl hat einen ihr eigentümlichen Sinnbildcharakter, der sich der Formgestalt, die nach der Zahl gegliedert ist, mitteilt. Auch der Sinnbildcharakter der Zahlen ist dem Volksbewußtsein bekannt. Ohne seine Kenntnis und Beherrschung ist die Kunstgestalt der Farbform nicht möglich.

Der Sinnbildcharakter der Zahl ergibt sich aus der Beziehung zur Eins, zur Einheit. Die Gliederung erscheint entweder als Teilung oder als Vervielfältigung. Die Vervielfältigung muß jedoch wieder zu einer Einheit anderer Ordnung zusammengefaßt sein. Die Zahl Zwei kann entweder halbieren, z. B. ein Apfel kann in zwei Hälften geteilt sein, eine Tür kann zwei Flügel haben. Oder zwei völlig gleiche Formen haben eine Wesenseinheit, in der sie zusammengefaßt sind, z. B. zwei gleiche Menschenformen als Zwillinge. Zwei ist also zugleich die Form der Polarität wie der Gleichheit. Sie ist die einfachste Form der Entsprechung, das Spiegelbild. Bei der Gliederung durch Teilung sind die beiden Hälften in der Formgestalt nicht identisch, sondern nur ähnlich. Denn Links und Rechts sind im Spiegelbild vertauscht. Identisch sind die zwei Teile in der Einheit nur, wenn sie Wiederholungen in der Einheit sind. Die beiden ähnlichen Teile werden durch die Kraft der Polarität zusammengefaßt, die identischen Wiederholungen durch die Einheit, deren Gliederungen sie sind. Der rechte und der linke Schuh sind ein Paar. Durch die Polarität von Rechts und Links sind sie eine Einheit. Auch eine jede Kunstgestalt hat Rechts

und Links. Ihre rechte Seite liegt der linken Seite des Betrachters gegenüber. Jedes Kunstwerk ist ein Spiegelbild des Menschen, daher sind Rechts und Links vertauscht. Auch die Zwillinge sind ein Paar. Paarweise behüten die Engel das schlafende Kind: „Abends, wenn ich schlafen geh, / Vierzehn Engel bei mir stehn. / Zwei zu meiner Linken, / Zwei zu meiner Rechten, / Zwei zu meinen Häupten, / Zwei zu meinen Füßen, / Zweie, die mich decken, / Zweie, die mich wecken, / Zweie, die mich weisen, / In das himmlische Paradeis'chen." Zwei ist die Zahl des Geschlechts. Männlich und weiblich ergänzen einander und gehören zusammen. Zwei ist zugleich die Zahl der Entzweiung, der Scheidung, ist jene Trennung, die im Kunstwerk wieder zur Einheit geführt wird. Der Sinn jedes Kunstwerkes ist die Einheit des Lebens.

Zwei verlangt nach der D r e i. Die Drei ist durch sich selbst eine Figur der E i n h e i t, denn sie ist eine unzusammengesetzte Zahl. Dreieinig hat sich Gott offenbart. Der Raum wird durch drei Dimensionen begriffen. Die Zeit wird durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft begriffen. Mindestens drei Beine braucht ein Tisch, um zu stehen. Drei Kräfte stellen das Gleichgewicht her, die Harmonie. Auf dem Dreiklang beruht die Harmonie der Musik, auf drei Farbformwerten die Harmonie eines malerischen Werkes. Aller guten Dinge sind drei. Wenn etwas vollkommen getan werden soll, so gehört die Drei dazu. „Es ritten drei Reiter über den Rhein, / Sie sangen drei schöne Liedelein, / Sie sangen aus dreierlei Stimmen, / Daß Berge und alles tät' klingen." Das Volkslied benutzt wohl keine Zahl so oft wie Drei; eben, weil aller guten Dinge Drei sind, und die Drei durch sich selbst das harmonische Gefühl der in sich bewegten Einheit auslöst. „Drei Kerzen will ich anstecken, / Die sollen auch leuchten dir." „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus." „Es waren einmal drei Reiter gefangen." „... Da schauen wohl alle Frühmorgen / Drei schöne Jungfrauen heraus." „In meines Vaters Garten / Wächst eine schöne Blum, Blum, Blum, / Drei Jahr muß ich noch warten, / Drei Jahr sind bald herum." „Drei Laub auf einer Linden / Blühen all' so wohl." „Es stehen drei Stern am Himmel." „Es hätt' ein Bauer drei Töchter." „Es wachsen drei Lilien." Ein altes schönes Lied aus dem belagerten Magdeburg singt: „Zu Magdeburg ohn'

Sorgen, / Da sitzen drei Jungfräulein, / Sie winden alle Morgen / Von Palm' drei Kränzelein. / Das eine Gott dem Vater, / Das andre Gott dem Sohn, / Das dritt' dem Heiligen Geiste, / Gott soll ihn' Beistand tun. / Zu Magdeburg auf dem Throne, / Da sitzen drei Jungfräulein, / Die machen alle Morgen / Drei Rautenkränzelein. / Das eine Herzog Hansen, / Dem Fürsten hochgebor'n, / Graf Albrechten von Mansfeld / Das ander ist erkor'n. / Das dritt', das ist versprochen / Dem Held noch unbekannt, / Der läßt nichts ungerochen, / Wagt drauf sein Leut' und Land." In einem neuen Volkslied heißt es: „Ich hab gedient, das ist gewiß / Drei Jahr als Reservist." Der Vers zu einem Ringelreihenspiel heißt: „Ringel Ringel Reihe / Sind der Kinder dreie, / Sitzen auf dem Holderbusch, / Machen alle Musch, Musch, Musch." Ein Abzählreim heißt: „Dreie, Sechse, Neun! / Im Garten steht 'ne Scheun'. / Im Garten steht ein Taubenhaus, / Da sehn drei goldne Engel raus. / Die eine spinnt Seide, / Die andre spielt Kreide, / Die dritte schließt den Himmel auf, / Da sehen all die lieben Engel raus." Manches Marienlied verwendet die Zahl Drei im Hinblick auf die Dreieinigkeit. „Es blühen drei Blümchen im Himmelreich, / Freu dich, Maria! / Die sitzen all' drei auf einem Zweig, / Freu, dich, Maria!" Oder ein anderes: „Es blühen drei Rosen auf einem Strauch, o Maria! / Die blühen all' drei im Himmelreich, o Maria!" Die drei Marien werden besungen: „Es gingen drei heilige Frauen, Halleluja! / Des morgens früh im Tauen, Halleluja!" Die drei Könige spielen zur Weihnachtszeit fröhliche Rollen, besonders bei den Kindern, und haben viele Dreikönigsspiele hervorgebracht. Dreimal muß man im Märchen etwas tun, wenn ein übernatürliches Ereignis eintreten soll. „Du mußt es dreimal sagen", heißt es auch im „Faust". Drei Tage lang lebt nach dem Volksglauben die Seele noch im Grabe fort. Ebenso beliebt wie die Drei im Volkslied und im Märchen ist, ist sie in den farbigen und plastischen Werken der Volkskunst. Das Verhältnis der Drei scheint überhaupt für die bildende Kunst das wichtigste Kompositionsschema zu sein.

Die Einheit ist verwandt dem Kreis und dem Punkt, der Unendlichkeit wie der Endlichkeit. Die Zweiheit ist verwandt der Linie, denn die Linie trennt, schneidet entzwei. Die Dreiheit ist verwandt dem Dreieck. Die V i e r heit ist verwandt dem Viereck. Die Kraft-

linien der Zweiheit dehnen sich nach zwei Richtungen aus, die Kraftlinien der Dreiheit nach drei Richtungen, die Kraftlinien der Vierheit nach vier Richtungen. Die Grundfigur des Kraftverhältnisses im Quadrat ist das Kreuz. Die Vier beherrscht den Jahreslauf mit Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Sie beherrscht den Tageslauf mit Morgen, Mittag, Abend, Nacht. Daher gliedert die Vier auch das Volksbrauchtum, das dem Jahreslauf oder dem Tageslauf verbunden ist. Vier Himmelsrichtungen kennt das Volk: Ost, Süd, West, Nord. Vier Winde bewegen den Himmel. Vier Flügel hat die Windmühle. Vier Flüsse strömen im Paradies. Vier Evangelisten verkünden die Frohbotschaft. Vierfach ist die Richtung des Kreuzes im Oben, Unten, Rechts und Links. Vier Wände baut der Mensch um sich. Ist Zwei Trennung, so ist Vier Vereinigung durch die Kraft der Durchkreuzung, die eine Strahlenkraft ist. Das Kreuz ist auch ein Stern, aber ein Stern, der an die Erde geheftet ist. Eins entspricht dem seelischen Bewußtsein der Einheit, Zwei dem der Trennung, Drei dem des Gleichgewichts und der Harmonie, Vier aber dem des Leidens. Zwei entgegengesetzte Kräfte, die Vertikale und die Horizontale, durchdringen sich. Das kann nicht, wenn es sich um Seelenkräfte handelt, ohne Schmerzen abgehen. Zugleich aber ist das Kreuz die Form der Aufrichtung aus dem rechten Winkel, die Form der Auferstehung. Das Knochengerüst des Menschen ist in Kreuzform aufgerichtet. Jedem Bauwerk, das der Mensch errichtet, liegt das Kreuz zugrunde. Jedes Tier, jede Pflanze, jeder Kristall trägt die Kreuzform in sich. Sie ist wahrlich die Kraftfigur der Erde und des Erdenlebens. Die Viertelung als Kreuzform ist daher auch in der deutschen Volkskunst die Grundfigur jedes bildnerischen Schaffens. Eine Vorstellung von den unzählbaren Möglichkeiten, die sich aus der Kreuzform entwickeln lassen, gibt eine Betrachtung der Grabkreuze. Was hier insbesondere an schmiedeeisernen Arbeiten vorliegt (Abb. 55), ist so reich an Gestalten, von schwerlastenden Formen an bis zu den zartesten, blumenhaften Filigranarbeiten, daß alle Formen des Leidens bis zur jubelnden Leidensüberwindung und bis zum zärtlichen Liebesschmuck in der Kreuzform erscheinen. Der Totenkult, der deutschen Seele in ihrer Ahnenverbundenheit und ihrem Unsterblichkeitsglauben wesensgemäß, hat hier jahrhundertelang seinen Ausdruck

gefunden. Überwältigend und zutiefst ehrfurchtfordernd reihen sich auf den Friedhöfen des großen Krieges Kreuz an Kreuz, immer wieder die gleichen schlichten Kreuze, durch ihre Gleichheit und Schlichtheit die Einheit verkündend, aus der das Volk lebt.

Die Teilung der Einheit durch Fünf ist ein Sinnbild des menschlichen schöpferischen Tuns. Im Kreuz der Vierung drückt sich die Leidenskraft des Menschen aus, seine Kraft, zu tragen. Schon körperlich konzentriert sich diese Kraft des Tragens in dem Körperteil, den wir das Kreuz nennen. Die Kraft, zu tun, schöpferisch zu handeln, konzentriert sich in der Hand. Das Wort handeln kommt von dem Wort Hand. Die Formgestalt der Hand ist eine fünfgeteilte Einheit. Fünf Finger hat die Hand. Durch die Kraft der fünf Finger handelt der Mensch. Und das Handeln wird geführt nach der Wahrnehmung der fünf Sinne des Menschen. Die entfaltete Hand ist ein Fünfstern. Der Umriß der gesamten Menschenform, um den Rumpf geordnet, Haupt, zwei Arme, zwei Beine, erscheint als ein Fünfstern. Die Strahlenkraft der Fünf ist es, vor der nach dem Volksglauben die bösen Geister Halt machen. Ist Lichtkraft im Fünfstern Mensch entfaltet, so kann der Teufel nicht in den Menschen. „Das Pentagramma macht dir Pein?" sagt Faust zum Teufel. Die alchemistische Volksweisheit des Mittelalters erkannte zu den vier Elementen Erde, Wasser, Luft, Feuer noch ein fünftes: die Quintessentia, ohne deren Wirken die vier Elemente nicht schöpferisch wirken können. Im Kreuz wird der Durchkreuzungspunkt, die Kreuzigung, als die fünfte Kraft angesehen, aus der erst die vier Strahlen des Kreuzes ihre Kraft empfangen. Fünf Wunden hat der Gekreuzigte. In der Fünf wiederholt sich die Harmonie der Drei. Die Harmonie wird in der Fünf gleichsam irdisch befestigt. Fünf ist die Zahl des Menschen. Wenn die Menschenwürde dargestellt wird, so wird gern mit der Fünf komponiert. Ein „Erinnerungsbild aus der Soldatenzeit" (bei S. 128) läßt klar die Fünfgliederung erkennen: den Fließenfußboden, die mächtige Kaiserkrone, die mächtige Rose und die große Portiere von oben, diese vier umrahmen als Fünftes den Menschen, den Soldaten. Selbst die — allerdings feierliche — Bürgerlichkeit des Bildes verrät, wie der Maler die Menschenwürde im Soldatentum feiert, wenn dabei auch eine große Tabakspfeife

geraucht wird. Fünf Lichter trägt der erzgebirgische Weihnachtsengel (bei S. 161); denn er verkündet die Geburt Gottes als Menschenkind. Wird die Harmonie in der Fünf gleichsam irdisch befestigt, so versucht sie sich in der Drei gleichsam zu lösen vom Irdischen. Der Giebelpunkt der Hausfront, also die Spitze des Giebeldreiecks, ist der Punkt des Segens, der Weihe. In ihm tritt die Fünf aus dem Viereck heraus. Hier bringt das Brauchtum die alten Heilszeichen an, die Schwäne, die Pferdeköpfe. Hier trägt der Kirchturm Sonne und Mond oder das Kreuz oder den Hahn. Fünf ist das Ordnungsprinzip vieler Erscheinungen in der Natur, z. B. der Rose. Mit jeder Darstellung der Rose, der volkstümlichsten Blume der deutschen Volkskunst, wird aus dem Gesetz der Fünf gebildet. So ist die Fünf gleich der Rose eine Entsprechung des Liebeslebens, und zwar der gesunden, schöpferischen, handelnden Liebe. Es entspricht dem alten Volksbewußtsein, wenn fünf Kinder als Zeichen einer gesegneten Familie gefordert werden.

Die Sechsteilung in der Einheit enthält die Verdopplung der Dreiteilung. Die Sechs hat also durch die enthaltene Zwei den Charakter der Entsprechung und durch die enthaltene Drei den Charakter der Harmonie, und zwar ist die Sechs das Abbild der Entsprechung zwischen himmlischer und irdischer Harmonie. Durch die Sechsteilung wird die Himmelsordnung auf der Erde verkündet. Daher ist auch die Blume der Verkündigung die Lilie, die aus dem Gesetz der Sechs gestaltet ist. Der Sechsstern ist das Zeichen der Entsprechung zwischen Kosmos und Menschenwelt, zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Er wird öfters der Davidsstern, der Judenstern genannt, da die jüdische Religion aus der natürlichen Erkenntnis der Entsprechung von Kosmos und Mensch dieses religiöse Sinnbild wählte. Als christliches Sinnbild bezeichnet der Sechsstern die Verkündigung, daß Gott als Mensch geboren werden soll, und das Offenbarwerden der Dreieinigkeit im Menschen als die tiefste Entsprechung des Göttlichen in der menschlichen Welt, die Verkündigung des Menschensohnes Gottes und der Gotteskindschaft der Menschen. Im Germanischen ist der Sechsstern in der Hagalrune enthalten und aus ihr tief in die deutsche Volkskunst eingedrungen. Besonders im Schnitzwerk wird er viel verwendet.

Durch seinen Charakter ist der Sechsstern weder ausschließlich ein Sinnbild des Christentums noch des Judentums noch des Germanentums, sondern er ist ein Sinnbild der Verkündigung, die ja, wie in der christlichen Religion, so auch in den vorchristlichen und außerchristlichen Religionen eine Rolle spielt. Er gehört in die Reihe der in fast jedem Zweig der Volkskunst verbreitetsten Heilszeichen. Nach einer Rekonstruktion von Ludwig Wilser ist auch die alte arische Steinsetzung Stonehenge bei Salisbury auf dem Grundriß des doppelten Sechssterns errichtet (Abb. 11). Die Spekulation der großen christlichen Baukunst des Mittelalters hat das Prinzip der Sechs zu einer ihrer Hauptkompositionsformen gemacht, ebenfalls um der verkündenden Kraft der Sechs willen. Neben dieser Sternform der Sechs sind auch die andern aus der Sechs entwickelten Formen im Volksbrauch verbreitet. Sechs Flächen hat der Würfel. Der Würfel als Grundform der Irdischkeit ist also, wie seine Flächenzahl ausdrückt, eine Entsprechung und Verkündigung der himmlischen Welt. Die Entsprechung der himmlischen Welt umhüllt mit den sechs Flächen gleichsam das Erdenleben. Und das wird dann am Schluß des Menschenlebens noch einmal sichtbar im Sarg: „Vier Bretter und zwei Brettchen."

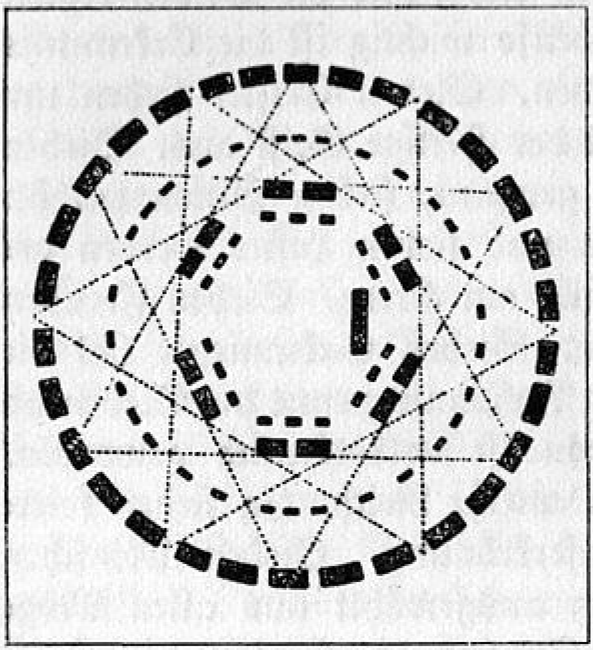


Abb. 11. Stonehenge bei Salisbury

Die Siebenteilung der Einheit ist außerordentlich volkstümlich. Mit Sieben wird die heilende Wirkung der himmlischen Harmonie in der Irdischkeit bezeichnet. Die feste Irdischkeit wird gleichsam zum Leben erweckt, beweglich gemacht durch die Sieben. Die Sieben ist daher die Kraft der Verwandlung zum Guten, oft durch schwere Prüfungen hindurch. Dem Volksbewußtsein ist dieser Sinnbildcharakter eine Selbstverständlichkeit. Die Woche hat sieben Tage, und am siebenten

Tage, dem Tag der Ruhe, ist die Harmonie erreicht, der Werktag geheiligt. In sieben Farben bewegt sich das Licht. In sieben Tönen bewegt sich die Welt der Töne. Sieben Öffnungen hat das menschliche Haupt. Nach altem Volksglauben entspricht in der Sieben die Drei der Seele und die Vier dem Leibe, und die Sieben regiert hiernach das menschliche Leben. Ebenso wichtig ist die Erkenntnis der Sieben für das himmlische Leben. Sieben Geister stehen um Gottes Thron. Sieben Gaben teilt der Heilige Geist aus. Sieben Werke der Barmherzigkeit werden genannt, sieben Bitten enthält das Vaterunser. Sieben Tugenden und sieben Laster werden genannt. Sieben Worte sprach Christus am Kreuz. Sieben Freuden und sieben Schmerzen erlitt Maria. Sieben Sakramente hat die katholische Kirche. Die Offenbarung Johannis nennt die Sieben an vielen Stellen, und manches davon ist volkstümlich geworden. Sieben Kurfürsten hatte das alte Deutsche Reich. In sieben feierlichen Akten vollzog sich die Kaiserkrönung. Sieben Menschen oder Taten werden durch Prüfnng ausgewählt aus allen Möglichkeiten, und zwar die besten. So hat die Sieben die Kraft der Verwandlung. Wie die Verwandlung durch Prüfung hindurchgeht, deutet manches deutsche Märchen, z. B. das mit den Sieben Raben. Da die sieben Söhne in diesem Märchen nicht ohne Schuld sind, werden sie schwarze Vögel, Raben, und durch die lichte Schwester erlöst. Auch Schneewittchen geht durch sieben Prüfungen hindurch, da sie diese aber unschuldig erleidet, ist sie schneeweiß. Die Wende ihrer Prüfungen macht sie bei den sieben Zwergen durch. „Da stand ein weißgedecktes Tischlein mit sieben kleinen Tellern, jedes Tellerlein mit seinem Löffelein, ferner sieben Messerlein und Gäblein und sieben Becherlein. An der Wand waren sieben Bettlein nebeneinander aufgestellt und schneeweiße Laken darüber gedeckt.“ Dann kommen die sieben Zwerge. „Sie zündeten ihre sieben Lichtlein an, und wie es nun hell im Häuslein ward, sahen sie, daß jemand darin gewesen war, denn es stand nicht alles so in der Ordnung, wie sie es verlassen hatten. Der erste sprach: „Wer hat auf meinem Stühlchen gesessen?“ Der zweite: „Wer hat von meinem Tellerchen gegessen?“ Der dritte: „Wer hat von meinem Brötchen genommen?“ Der vierte: „Wer hat von meinem Gemüschen gegessen?“ Der fünfte: „Wer hat mit meinem Gäbelchen gestochen?“ Der sechste:

„Wer hat mit meinem Messerchen geschnitten?“ Der siebente: „Wer hat aus meinem Becherlein getrunken?“ Dann sah sich der erste um und sah, daß auf seinem Bett eine kleine Dälle war, da sprach er: „Wer hat in meinem Bettchen getreten?“ Die andern kamen gelaufen und riefen: „In meinem hat auch jemand gelegen!“ Der siebente aber, als er in sein Bett sah, erblickte Sneewittchen, das lag darin und schlief. Nun rief er die andern, die kamen herbeigelaufen und schrien vor Verwunderung, holten ihre sieben Lichtlein und beleuchteten Sneewittchen. „Ei, du mein Gott! Ei, du mein Gott!“ riefen sie, „was ist das Kind so schön!“ Und hatten so große Freude, daß sie es nicht aufweckten, sondern im Bettlein fortschlafen ließen. Der siebente Zwerg aber schlief bei seinen Gesellen, bei jedem eine Stunde, da war die Nacht herum.“ So ist Sneewittchen, indem sie die ganze Gliederung der Sieben durchlebt hat, aufgenommen in die Siebenheit.

Acht ist das Sinnbild der Vollkommenheit. Und zwar ist in ihr das Irdische vollendet. Daher ist der achtstrahlige Stern der Stern der Geburt Christi. Den achtstrahligen Stern sahen die drei Könige. Daher wird auch in der Volkskunst, soweit nicht die Sinnbilder verderbt sind, stets der achtstrahlige Stern und nicht der sechsstrahlige Stern als Weihnachtsstern verwendet. Acht ist die Zahl der Glückseligkeiten. Im Achteck, dem Oktogon, steht der Hochaltar der gotischen Kathedralen. Die liegende Zahl Acht ∞ ist die Figur der Unendlichkeit. Das irdische Leben ist nicht vollkommen, aber es strebt zur Vollkommenheit. Die Acht umschließt den geheiligten Bezirk, in den die Gnade sich herabsenken soll.

Die Neun ist das Sinnbild der Vereinigung. Neun Chöre der Engel werden genannt. In der neunten Stunde starb Christus am Kreuz. Neun ist dreimal Drei, die dreifache Harmonie, gleichsam die in sich selbst zurückgekehrte Harmonie, die in sich selbst lebende Harmonie. Am Gründonnerstag wird eine Suppe von neunerlei Kräutern gekocht. Wer am Karfreitag während des Gottesdienstes oder in der Weihnachtszeit auf einem Schemel von neunerlei Holz kniet, der sieht die Geister und kann Zukünftiges erblicken. Neun Nächte hing Odin am Weltenbaum, um sich der Weisheit zu vereinen. „Alle Neune“ sind das Glück. Neun Monate

ist das Kind dem Mutterschoße vereint. Nach dem Volksglauben kann der Mensch in seinem Leben nicht mehr als neun große Werke tun.

Die Zahl Zehn ist schon nicht mehr ein Sinnbild, das der Äußerung des einzelnen Menschen entspricht. Sie ist das Sinnbild menschlicher Gemeinschaft. Sie ist gleichsam eine neue, höhere Einheit, und eigentlich keine Gliederung. Zehn Gebote gab Gott zur Erhaltung der Gemeinschaft. Zehn Tage nach der Himmelfahrt ergoß sich der Heilige Geist in die Gemeinschaft.

Die Zahl Zwölf ist das himmlische Ziel. Sie gibt ein Abbild der Himmelsordnung, in der die Erde und das Erdenleben steht. In zwölf Monden, Monaten, ist das Jahr gegliedert. Sie ist die Zahl der Zeit. Zwölf Tierkreiszeichen gliedern den Sternhimmel. Nach altem Volksglauben sind zwölf Glieder des Menschen dem Tierkreis zugeordnet, durch die die Gestirnstellung auf den Menschen wirkt. Es gehören zusammen: Haupt und Widder, Hals und Stier, Arme und Zwillinge, Brust und Krebs, Herz und Löwe, Bauch und Jungfrau, Nieren und Waage, Zeugungsglieder und Skorpion, Schenkel und Schütze, Knie und Steinbock, Waden und Wassermann, Füße und Fische (Abb. 61). Die Zwölf ist immer der Eins verbunden. Die Zwölf umkreist die Eins. Erst aus dieser Eins — Gott im Himmel — empfängt die Zwölf ihren Sinn. Zwölf Apostel sind um Christus. Zwölf Ritter versammeln sich zur Tafelrunde um König Artus. Zwölf Paladine umgaben Karl den Kaiser. Wo die Zwölf im deutschen Volksmärchen erscheint, ist stets das Abbild kosmischer Beziehung gegeben. Besonders eindringlich ist das Märchen von den zwölf Brüdern.

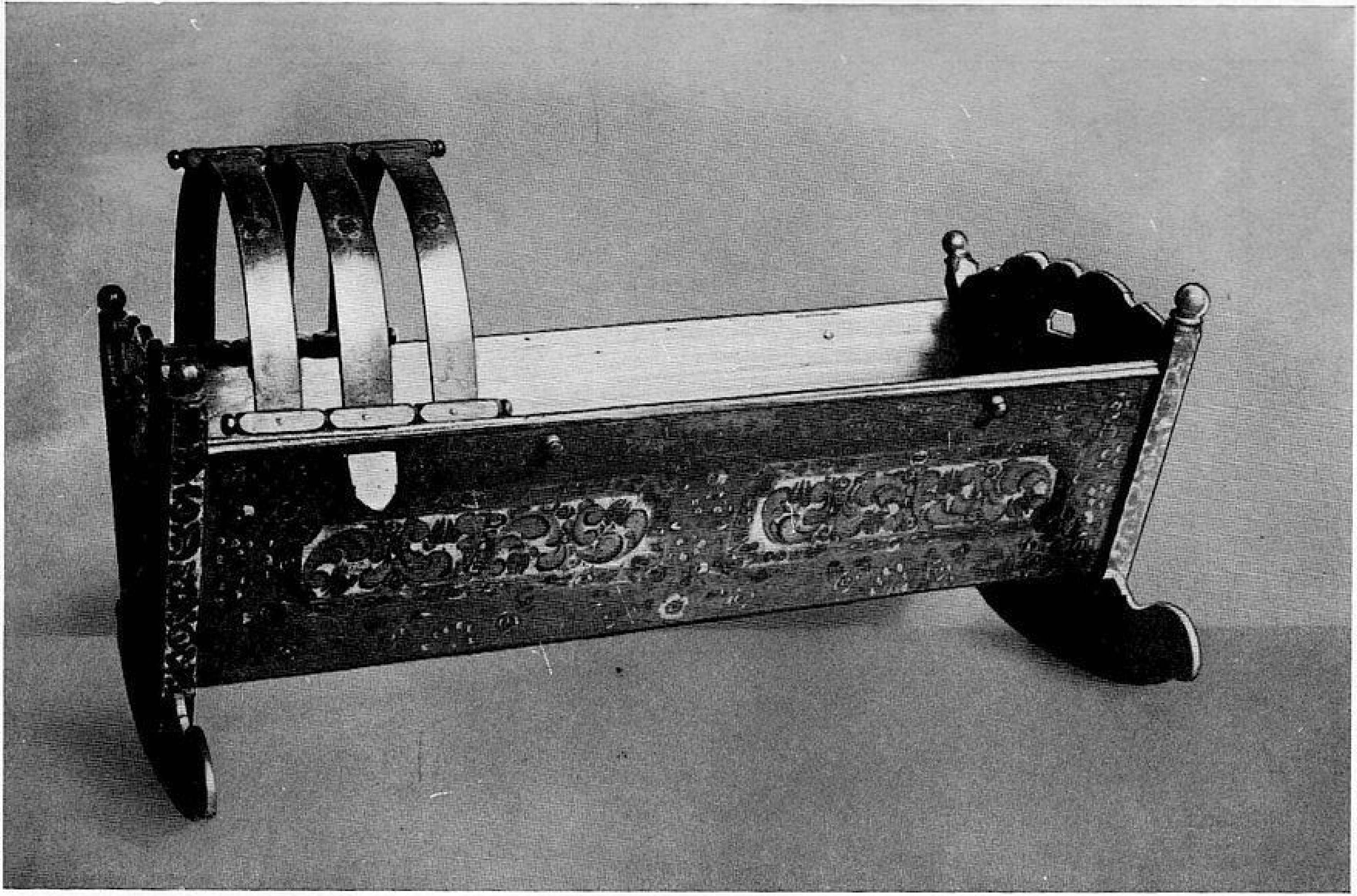
„Es war einmal ein König und eine Königin, die lebten in Frieden miteinander und hatten zwölf Kinder, das waren aber lauter Buben. Nun sprach der König zu seiner Frau: „Wenn das dreizehnte Kind, was du zur Welt bringst, ein Mädchen ist, so sollen die zwölf Buben sterben, damit sein Reichtum groß wird und das Königreich ihm allein zufällt." Er ließ auch zwölf Särge machen, die waren schon mit Hobelspänen gefüllt, und in jedem lag das Totenkißchen, und ließ sie in eine verschlossene Stube bringen, dann gab er der Königin den Schlüssel und gebot ihr, niemand etwas davon zu sagen. Die Mutter aber saß nun den

ganzen Tag und trauerte, so daß der kleinste Sohn, der immer bei ihr war und den sie nach der Bibel Benjamin nannte, zu ihr sprach: „Liebe Mutter, warum bist du so traurig?" „Liebstes Kind", antwortete sie, „ich darf dir's nicht sagen." Er ließ ihr aber keine Ruhe, bis sie ging und die Stube aufschloß und ihm die zwölf mit Hobelspänen schon gefüllten Totenladen zeigte. Darauf sprach sie: „Mein liebster Benjamin, diese Särge hat dein Vater für dich und deine elf Brüder machen lassen, denn wenn ich ein Mädchen zur Welt bringe, so sollt ihr allesamt getötet und darin begraben werden." Und als sie weinte, während sie das sprach, so tröstete sie der Sohn und sagte: „Weine nicht, liebe Mutter, wir wollen uns schon helfen und wollen fortgehen." Sie aber sprach: „Geh mit deinen elf Brüdern hinaus in den Wald, und einer setze sich immer auf den höchsten Baum, der zu finden ist, und halte Wacht, und schaue nach dem Turm hier im Schloß. Gebär ich ein Söhnlein, so will ich eine weiße Fahne aufstecken, und dann dürft ihr wiederkommen; gebär ich ein Töchterlein, so will ich eine rote Fahne aufstecken, und dann flieht fort, so schnell ihr könnt, und der liebe Gott behüte euch. Alle Nacht will ich aufstehen und für euch beten, im Winter, daß ihr an einem Feuer euch wärmen könnt, im Sommer, daß ihr nicht in der Hitze schmachtet." Nachdem sie also ihre Söhne gesegnet hatte, gingen sie hinaus in den Wald. Einer hielt um den andern Wacht, saß auf der höchsten Eiche und schauete nach dem Turm. Als elf Tage herum waren und die Reihe an Benjamin kam, da sah er, wie eine Fahne aufgesteckt wurde. Es war aber nicht die weiße, sondern die rote Blutfahne, die verkündigte, daß sie alle sterben sollten. Wie die Brüder das hörten, wurden sie zornig und sprachen: „Sollten wir um eines Mädchens willen den Tod leiden! Wir schwören, daß wir uns rächen wollen. Wo wir ein Mädchen finden, soll sein rotes Blut fließen." Darauf gingen sie tiefer in den Wald hinein, und mitten drein, wo er am dunkelsten war, fanden sie ein kleines verwünschtes Häuschen, das leer stand. Da sprachen sie: „Hier wollen wir wohnen, und du, Benjamin, du bist der Jüngste und Schwächste, du sollst daheim bleiben und haushalten, wir andern wollen ausgehen und Essen holen." Nun zogen sie in den Wald und schossen Hasen, wilde Rehe, Vögel und Täuberchen, und was zu essen stand, das brachten sie dem Benjamin, der

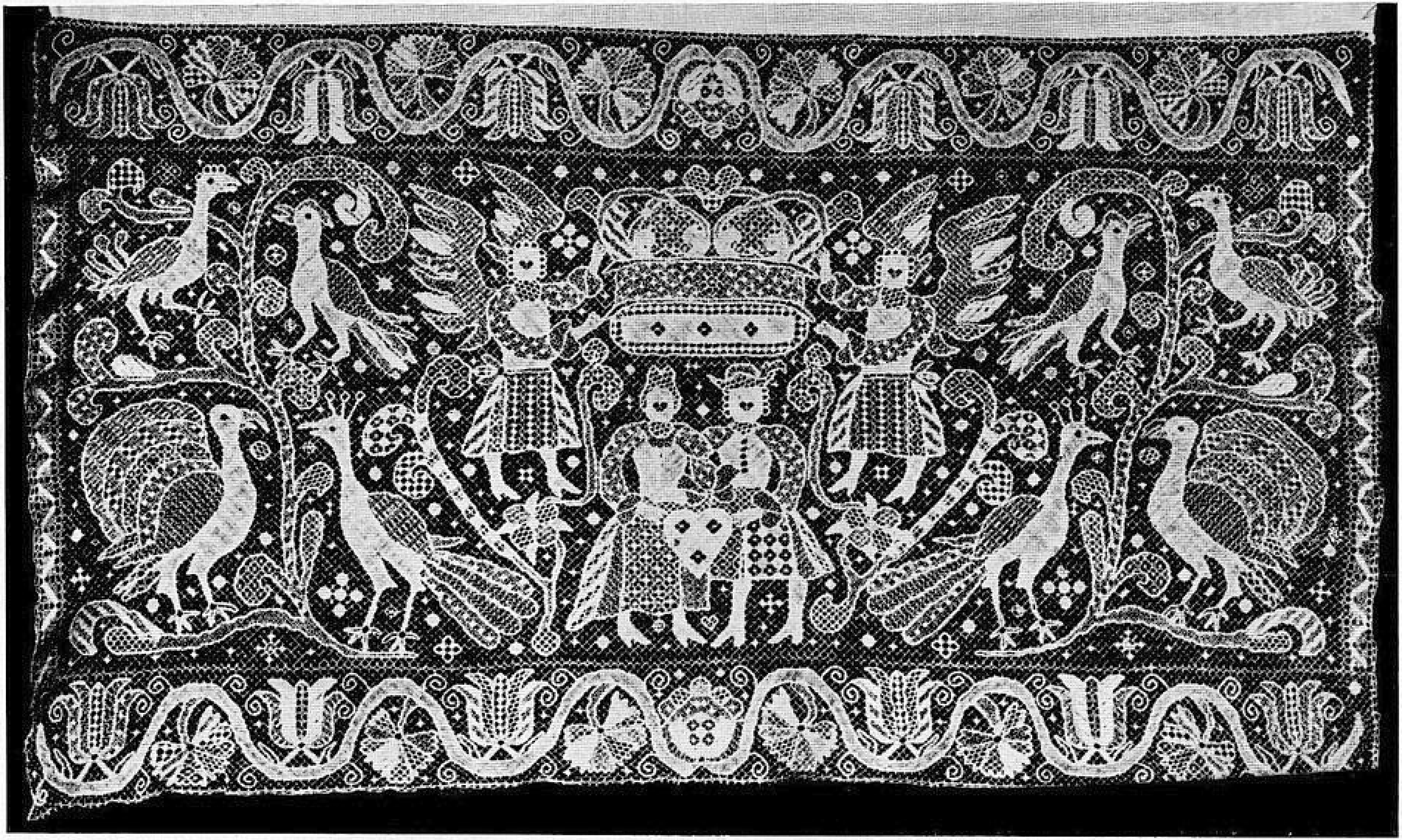
mußte es ihnen zurechtmachen, damit sie ihren Hunger stillen konnten. In dem Häuschen lebten sie zehn Jahre zusammen, und die Zeit ward ihnen nicht lang. — Das Töchterchen, das ihre Mutter, die Königin, geboren hatte, war nun herangewachsen, war gut von Herzen und schön von Angesicht und hatte einen goldenen Stern auf der Stirn. Einmal, als große Wäsche war, sah es darunter zwölf Mannshemden und fragte seine Mutter: „Wem gehören diese zwölf Hemden, für den Vater sind sie doch viel zu klein?" Da antwortete sie mit schwerem Herzen: „Liebes Kind, die gehören deinen zwölf Brüdern." Sprach das Mädchen: „Wo sind meine zwölf Brüder? Ich habe noch niemals von ihnen gehört." Sie antwortete: „Das weiß Gott, wo sie sind. Sie irren in der Welt herum." Da nahm sie das Mädchen und schloß ihm das Zimmer auf und zeigte ihm die zwölf Särge mit den Hobelspänen und den Totenkißchen. „Diese Särge", sprach sie, „waren für deine Brüder bestimmt, aber sie sind heimlich fortgegangen, eh' du geboren warst", und erzählte ihm, wie sich alles zugetragen hatte. Da sagte das Mädchen: „Liebe Mutter, weine nicht, ich will gehen und meine Brüder suchen." Nun nahm es die zwölf Hemden und ging fort und geradezu in den großen Wald hinein. Es ging den ganzen Tag und am Abend kam es zu dem verwünschten Häuschen. Da trat es hinein und fand einen jungen Knaben, der fragte: „Wo kommst du her und wo willst du hin?" und erstaunte, daß sie so schön war, königliche Kleider trug und einen Stern auf der Stirn hatte. Da antwortete sie: „Ich bin eine Königstochter und suche meine zwölf Brüder und will gehen, soweit der Himmel blau ist, bis ich sie finde." Sie zeigte ihm auch die zwölf Hemden, die ihnen gehörten. Da sah Benjamin, daß es seine Schwester war und sprach: „Ich bin Benjamin, dein jüngster Bruder." Und sie fing an zu weinen vor Freude, und Benjamin auch, und sie küßten und herzten einander vor großer Liebe. Hernach sprach er: „Liebe Schwester, es ist noch ein Vorbehalt da, wir hatten verabredet, daß ein jedes Mädchen, das uns begegnete, sterben sollte, weil wir um ein Mädchen unser Königreich verlassen mußten." Da sagte sie: „Ich will gerne sterben, wenn ich damit meine zwölf Brüder erlösen kann." „Nein", antwortete er, „du sollst nicht sterben, setze dich unter diese Bütte, bis die elf Brüder kommen, dann will ich schon einig mit ihnen werden."

Also tat sie; und wie es Nacht ward, kamen die anderen von der Jagd, und die Mahlzeit war bereit. Und als sie am Tische saßen und aßen, fragten sie: „Was gibt's Neues?" Sprach Benjamin: „Wißt ihr nichts?" „Nein", antworteten sie. Sprach er weiter: „Ihr seid im Walde gewesen, und ich bin daheim geblieben, und weiß doch mehr als ihr." „So erzähle uns", riefen sie. Antwortete er: „Versprecht ihr mir auch, daß das erste Mädchen, das uns begegnet, nicht soll getötet werden?" „Ja", riefen sie alle, „das soll Gnade haben, erzähl' uns nur!" Da sprach er: „Unsere Schwester ist da", und hub die Bütte auf, und die Königstochter kam hervor, in ihren königlichen Kleidern mit dem goldenen Stern auf der Stirn, und war so schön, zart und fein. Da freuten sich alle, fielen ihr um den Hals und küßten sie und hatten sie von Herzen lieb. — Nun blieb sie bei Benjamin zu Haus und half ihm in der Arbeit. Die elfe zogen in den Wald, fingen Gewild, Rehe, Vögel und Täuberchen, damit sie zu essen hatten, und die Schwester und Benjamin sorgten, daß es zubereitet wurde. Sie suchte das Holz zum Kochen und die Kräuter zum Gemüs und stellte die Töpfe ans Feuer, also daß die Mahlzeit immer fertig war, wenn die elfe kamen. Sie hielt auch sonst Ordnung im Häuschen, und deckte die Bettlein hübsch weiß und rein, und die Brüder waren immer zufrieden und lebten in großer Einigkeit mit ihr. — Auf eine Zeit hatten die beiden daheim eine schöne Kost zurecht gemacht, und wie sie nun alle beisammen waren, setzten sie sich, aßen und tranken und waren voller Freude. Es war aber ein kleines Gärtchen an dem verwünschten Häuschen, darin standen zwölf Lilienblumen, die man auch Studenten heißt. Nun wollte sie ihren Brüdern ein Vergnügen machen, brach die zwölf Blumen ab und dachte, jedem aufs Essen eine zu schenken. Wie sie aber die Blumen abgebrochen hatte, in demselben Augenblick waren die zwölf Brüder in zwölf Raben verwandelt und flogen über den Wald hin fort, und das Haus mit dem Garten war auch verschwunden. Da war nun das arme Mädchen allein in dem wilden Wald, und wie es sich umsah, so stand eine alte Frau neben ihm, die sprach: „Mein Kind, was hast du angefangen? Warum hast du die zwölf weißen Blumen nicht stehen lassen? Das waren deine Brüder, die sind nun auf immer in Raben verwandelt." Das Mädchen sprach

weinend: „Ist denn kein Mittel, sie zu erlösen?" „Nein", sagte die Alte, „es ist keins auf der ganzen Welt, als eins, das ist aber so schwer, daß du sie damit nicht befreien wirst, denn du mußt sieben Jahre stumm sein, darfst nicht sprechen und nicht lachen, und sprichst du ein einziges Wort, und es fehlt nur eine Stunde an den sieben Jahren, so ist alles umsonst, und deine Brüder werden von dem einen Wort getötet." Da sprach das Mädchen in seinem Herzen: „Ich weiß gewiß, daß ich meine Brüder erlöse", und ging und suchte einen hohen Baum, setzte sich darauf und spann, und sprach nicht und lachte nicht. Nun trug sich's zu, daß ein König in dem Walde jagte, der hatte einen großen Windhund, der lief zu dem Baum, wo das Mädchen darauf saß, sprang herum, schrie und bellte hinauf. Da kam der König herbei und sah die schöne Königstochter mit dem goldenen Stern auf der Stirn, und war so entzückt über ihre Schönheit, daß er ihr zurief, ob sie seine Gemahlin werden wollte. Sie gab keine Antwort, nickte aber ein wenig mit dem Kopf. Da stieg er selbst auf den Baum, trug sie herab, setzte sie auf sein Pferd und führte sie heim. Da ward die Hochzeit mit großer Pracht und Freude gefeiert; aber die Braut sprach nicht und lachte nicht. Als sie ein paar Jahre miteinander vergnügt gelebt hatten, fing die Mutter des Königs, die eine böse Frau war, an, die junge Königin zu verleumden und sprach zum König: „Es ist ein gemeines Bettelmädchen, das du dir mitgebracht hast, wer weiß, was für gottlose Streiche sie heimlich treibt. Wenn sie stumm ist und nicht sprechen kann, so könnte sie doch einmal lachen, aber wer nicht lacht, der hat ein böses Gewissen. Der König wollte zuerst nicht daran glauben, aber die Alte trieb es so lange und beschuldigte sie so viel böser Dinge, daß der König sich endlich überreden ließ und sie zum Tode verurteilte. Nun ward im Hof ein großes Feuer angezündet, darin sollte sie verbrannt werden. Und der König stand oben am Fenster und sah mit weinenden Augen zu, weil er sie immer noch so lieb hatte. Und als sie schon an den Pfahl festgebunden war und das Feuer an ihren Kleidern mit roten Zungen leckte, da war eben der letzte Augenblick von den sieben Jahren verflossen. Da ließ sich in der Luft ein Geschwirr hören, und zwölf Raben kamen hergezogen und senkten sich nieder. Und wie sie die Erde berührten, waren es ihre zwölf Brüder, die sie



Wiege aus Tirol



Vierländer Netzstickerei

erlöst hatte. Sie rissen das Feuer auseinander, löschten die Flammen, machten ihre liebe Schwester frei und küßten und herzten sie. Nun aber, da sie ihren Mund auftun und reden durfte, erzählte sie dem König, warum sie stumm gewesen wäre und niemals gelacht hätte. Der König freute sich, als er hörte, daß sie unschuldig war, und sie lebten nun alle zusammen in Einigkeit bis an ihren Tod. Die böse Stiefmutter ward vor Gericht gestellt und in ein Faß gesteckt, das mit siedendem Öl und giftigen Schlangen angefüllt war, und starb eines bösen Todes."

Die zwölf Brüder sind die zwölf Sternbilder des Kosmos. Das Mädchen, das geboren wird, ist die Erde, das heißt, der Mensch, dem verheißen ist, daß er sich über alle Gestirne erheben soll, daß also alle Sternkräfte ersterben müssen, wenn der Mensch erscheint. Das Mädchen, das geboren wird, hat einen goldenen Stern auf der Stirn, ist also ein Gotteskind. Die neidischen Gestirne wollen es überwältigen und töten. Da das kosmische Gotteskind Mensch aber erfährt, daß es kosmische Geschwister, die Sterne, hat, zieht es aus, sie zu suchen, und findet sie in einem verwunschenen Haus. Hier kommt nun mit dem Mädchen die Liebe als die Eins zu den Zwölf und die Liebe erfaßt die Zwölf, so daß die zwölf Gestirne das Erdenkind in ihren Kreis aufnehmen. Aber es ist noch ein verwunschener Kreis. Und im verwunschenen Kreis vermag sich das Gute in Schlimmes zu verwandeln. Das Mädchen bricht in guter Absicht die zwölf weißen Lilien und verwandelt dadurch die zwölf Brüder in schwarze Raben. Nun beginnt die Prüfungszeit, die Sieben beginnt zu herrschen. Sieben Jahre muß das Mädchen schweigen, um die Brüder zu erlösen. In der Kraft der Liebe gelingt es. Das Mädchen mit dem Stern auf der Stirn ist Braut eines jungen Königs geworden, wird Königin einer neuen kosmischen Ordnung, die durch gesühnte Schuld zur Welt der Liebesordnung geworden ist.

Im Dunkel der Nacht ist den Menschen das Geheimnis der Lebenszusammenhänge, das sich in den Gliederungen durch die Zahlen ausspricht, näher als im Leben des Tages. Und aus solcher Besinnlichkeit erklingt das alte Nachtwächterlied, das in schlichter und frommer Weise die seelische Entsprechung einzelner Zahlen den Menschen gegenwärtig macht. „Hört, ihr Herrn, und laßt

euch sagen: / Uns're Uhr hat Zehn geschlagen. / Zehn Gebote setzt' Gott ein, / Gib, daß wir gehorsam sein. / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagén: / Uns're Uhr hat Elf geschlagen. / Elf der Jünger blieben treu, / Gib, daß wir im Tod ohn' Reu. / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen: / Uns're Uhr hat Zwölf geschlagen. / Zwölf, das ist das Ziel der Zeit. / Mensch, bedenk die Ewigkeit! / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen: / Uns're Uhr hat Eins geschlagen. / Ist nur ein Gott in der Welt, / Ihm sei all's anheimgestellt. / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen: / Uns're Uhr hat Zwei geschlagen. / Zwei Weg hat der Mensch vor sich, / Herr, den rechten führe mich! / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen: / Uns're Uhr hat Drei geschlagen. / Drei sind Eins, das göttlich heißt: / Vater, Sohn und Heil'ger Geist. / Menschenwachen kann nichts nützen, / Gott muß wachen, Gott muß schützen. / Herr, durch deine Güt und Macht / Schenk uns eine gute Nacht. / Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen: / Uns're Uhr hat Vier geschlagen. / Vierfach ist das Ackerfeld. / Mensch, wie ist dein Herz bestellt? / Alle Sternlein müssen schwinden, / Und der Tag will sich anzünden. / Danket Gott, der uns die Nacht / Hat so väterlich bewacht."

Kompositionen aus Grundformen

Ein jedes Kunstwerk, sei es ein Werk der Wortkunst, wie das Märchen, der Tonkunst, wie das Lied, der Bewegungskunst, wie der Reigen, der bildenden Kunst, wie das Haus oder das Gemälde oder eine Stickerei oder ein Krug, ist das Werk einer Ordnung,

ist Sinnbild der Ordnung, und ist selbst eine Ordnung. Die Gliederung der Formgestalt macht die Ordnung sinnfällig. Die Gliederung der Einheit der Formgestalt nach dem Verhältnis Zwei, Drei, Vier, Fünf, Sechs, Sieben, Acht, Neun, Zehn, Zwölf gibt der Formgestalt, auch der gleichen Formgestalt, verschiedenen Sinnbildcharakter, je nach dem Sinnbild, das sich in dem einzelnen Zahlenverhältnis ausdrückt. In jeder Gliederung ist zugleich die Komposition der Formgestalt sinnfällig. Die Komposition der Formgestalt ist das Kräftenetz der betonten Kraftlinien, durch die der Gestalt die Ganzheit und Einheit gegeben wird. Ordnung, Komposition, ist das Gegenteil von Willkür, ist Gesetzmäßigkeit. In den Gliederungen nach den Verhältnissen der einfachen Zahlen sind die einfachsten Gesetzmäßigkeiten ausgesprochen, durch die eine Ganzheit und Einheit der Formgestalt gewährleistet wird, und zwar für alle Künste. Am bekanntesten sind diese Grundlagen einer „Harmonielehre" für die Tonkunst. Sie beherrschen jedoch ebenso die andern Künste. Die Farbformgestalt der Werke der bildenden Kunst beruht ganz auf diesen Grundlagen der Harmonielehre. Die Volkskunst macht dies in ihren Farbformgestalten besonders deutlich, da diese Werke meist einfacher oder in ihrer Gestalt leichter zu übersehen sind, als die in den äußeren Ruhm der Kunstgeschichte eingegangenen Werke berühmter Meister, so, wie die Gesetzmäßigkeit eines Volksliedes leichter zu hören ist, als die einer Symphonie. Einige Gesetzmäßigkeiten, die in den bildnerischen Werken der deutschen Volkskunst besonders häufig sind, sollen dargelegt werden.

Farbformkompositionen im K r e i s sind besonders häufig an Gefäßen. Die Mehrzahl der Gefäße, Teller, Schalen, Schüsseln, Körbe, Fässer usw., haben selbst die Kreisform. Die einfachste Gliederung wird durch eine zweite Linie — die Umrißlinie ist die erste — erreicht. Am Teller wird die Vertiefung durch eine Einsenkung, einen Bruch der Fläche, betont. Diese beiden konzentrischen Kreise, der Umriß und die innere Senkung, können durch Farbe noch mehr betont werden. Der Teller gliedert sich nun in Tellerrand und Tellervertiefung, und das Verhältnis zwischen Tellerrand und Tellervertiefung soll harmonisch sein. Zugleich ist das Verhältnis abhängig von der Bestimmung des Tellers. Ein Teller, der mehr dem Schmuck dient, kann einen breiten Rand und eine

flache Vertiefung haben. Der breite Rand bedingt sogar eine flache Vertiefung. Wird der Durchmesser durch eine beliebige einfache Zahl gegliedert, so entstehen lauter harmonische Möglichkeiten für die Anlage eines inneren Kreises. Je näher der innere Kreis an den äußeren Kreis heranrückt, um so mehr wandelt sich der Charakter eines flachen Gefäßes vom Teller in eine Schale. Es soll aber von dem Verhältnis zwischen Umfang und Tiefe abgesehen werden, und nur der Kreis als Fläche gegliedert werden. Wird der Durchmesser des Kreises mit Drei gegliedert und umschreibt der zweite Kreis die Teilungspunkte, so ergibt sich ein Verhältnis, das zur Aufnahme der Farbe im zweiten Kreis drängt. Der innere Kreis ist nämlich zu schwach im Verhältnis zu dem mächtigen Rand (Abb. 12), wenn der innere Kreis nicht farbig gestärkt wird, und zwar muß er in ganzer Fläche gestärkt werden. Diese Form ist vor allem für sehr flache Schalen gebräuchlich. Sie liegt auch der Gestaltung der Münzen zugrunde. Die Münzen haben regelmäßig einen sehr schmalen, wenn auch betonten Rand. Es ergibt sich hieraus die Notwendigkeit, nun den fast über die ganze Kreisfläche ausgedehnten

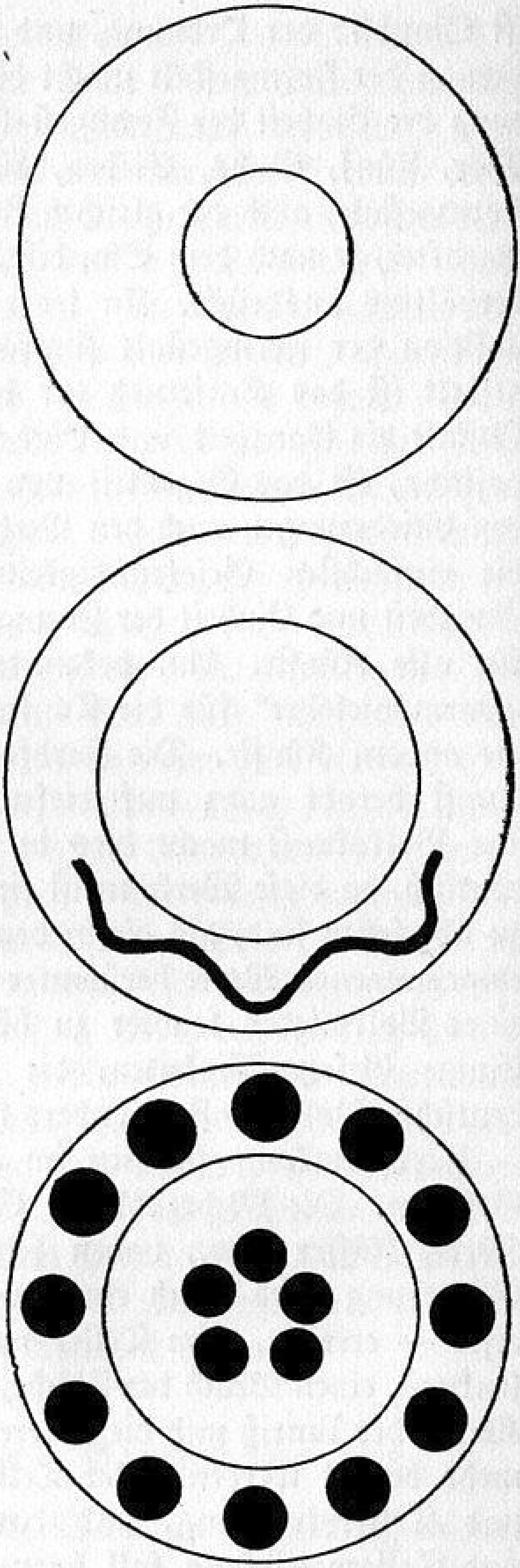


Abb. 12 bis 14
Kreiskompositionen im Kreis

inneren Kreis durch reiche Formgestaltung zu gliedern und zu stärken. Wird der Durchmesser durch Fünf gegliedert, und der Rand ein Fünftel breit genommen, so bedarf der Rand einer farbigen Stärkung, jedoch nur wenig, etwa durch ein farbiges Wellenband (Abb. 13). Sobald der Rand von einem Fünftel Breite zu sehr betont wird, etwa durch zwölf Kreisflächen, bedarf auch die Mitte einer Stärkung (Abb. 14). Die Betonung der Mitte führt zu einem neuen konzentrischen Kreis. Die Lage dieses Kreises kann entweder aus der Fünfgliederung des Durchmessers genommen werden oder aus der Dreigliederung, die der Fünfgliederung als einer unregelmäßigen Zahl verwandt ist. Diese Farbformgestalt ist nun schon eine komplizierte Komposition, aber noch ganz übersichtlich: Der Rand ist ein Fünftel Kreisdurchmesser breit. Er ist durch zwölf gleichgroße Kreisflächen beschwert. Die Mitte ist ins Gleichgewicht mit dem Rand gebracht durch fünf im Kreis geordnete Kreisflächen, die ein Drittel des Durchmessers beanspruchen (Abb. 14). Diese und ihr verwandte Kreiskompositionen sind besonders für Teller, sowohl Gebrauchsteller wie Schmuckteller, gebräuchlich.

Diese drei Kompositionen sind Kreiskompositionen im Kreis. Es wurde nur mit Kreislinien gearbeitet. Auch die Umrandung in Wellenlinie ist dem Kreis entnommen. Eine wichtige Kreiskomposition im Kreis ist die Anordnung, durch die um den Mittel-

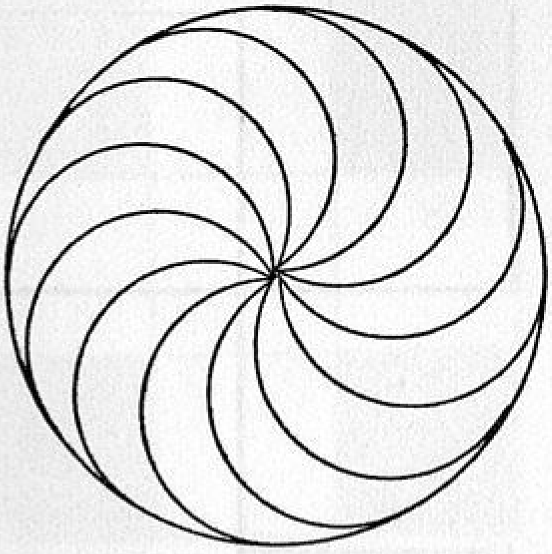


Abb. 15

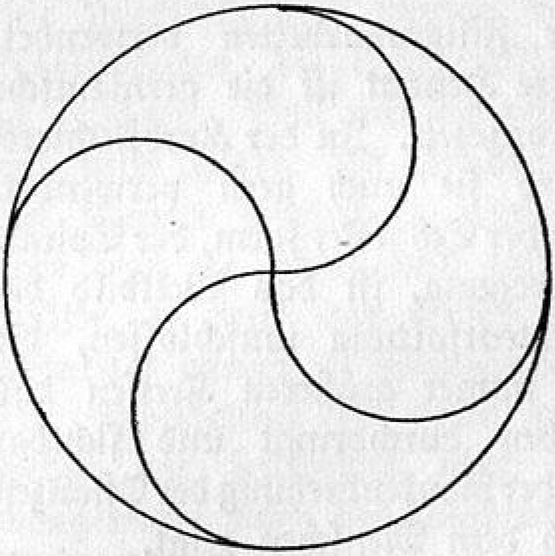


Abb. 16

Kreiskompositionen im Kreis

punkt des Kreises eine ganze Reihe Halbkreise so geordnet werden, daß der Mittelpunkt aller dieser Halbkreise gleichweit vom Umfang und Mittelpunkt des großen Kreises entfernt sind (Abb. 15). Diese Komposition beruht auf der Viergliederung. Sie wird vielfach verwendet im Schnitzwerk. Sie ist auch als Kuchenform sehr beliebt. Die eigentliche Form des sogenannten Napfkuchens beruht auf ihr. Diese Viergliederung ruft sehr stark den Eindruck der Drehung eines Kreises um seine Mitte hervor. In ihr ist das aus der Kreislinie konstruierte schwingende Hakenkreuz enthalten (Abb. 16). Eine andere wichtige Kreiskomposition im Kreis ist die Spirale, die sich aus dem Mittelpunkt des Kreises nach außen dreht. Sie wird gern im Schmuck der Filigranarbeiten verwendet. Ihre Heimat ist die germanische Bronzezeit. In der Korbflechterei wird sie auch gern verwendet. In der Schneckenform, der Spiralbewegung, ist das Weltbild der Lichtentfaltung umschlossen, die in immer größeren Kreisen das Leben durchdringt und sichtbar in der Rankendrehung der Pflanzen sich dem Menschen zeigt.

Die Grundgliederung des *Quadrates* ist die Verbindung

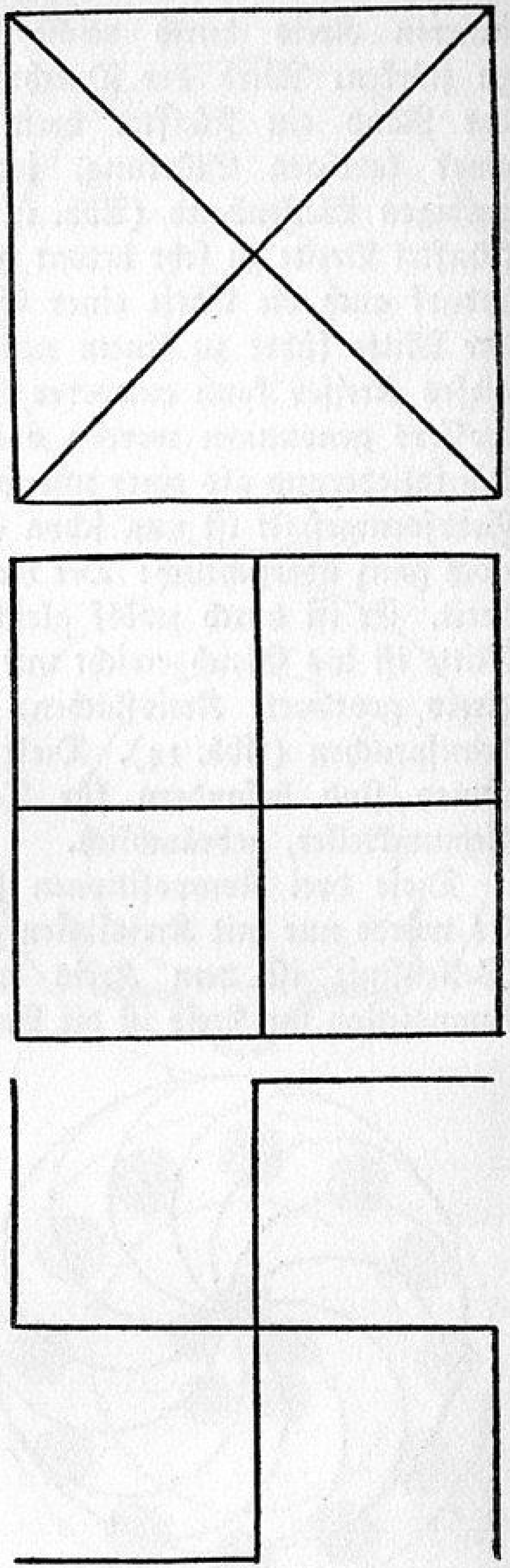


Abb. 17 bis 19
Kompositionen im Quadrat

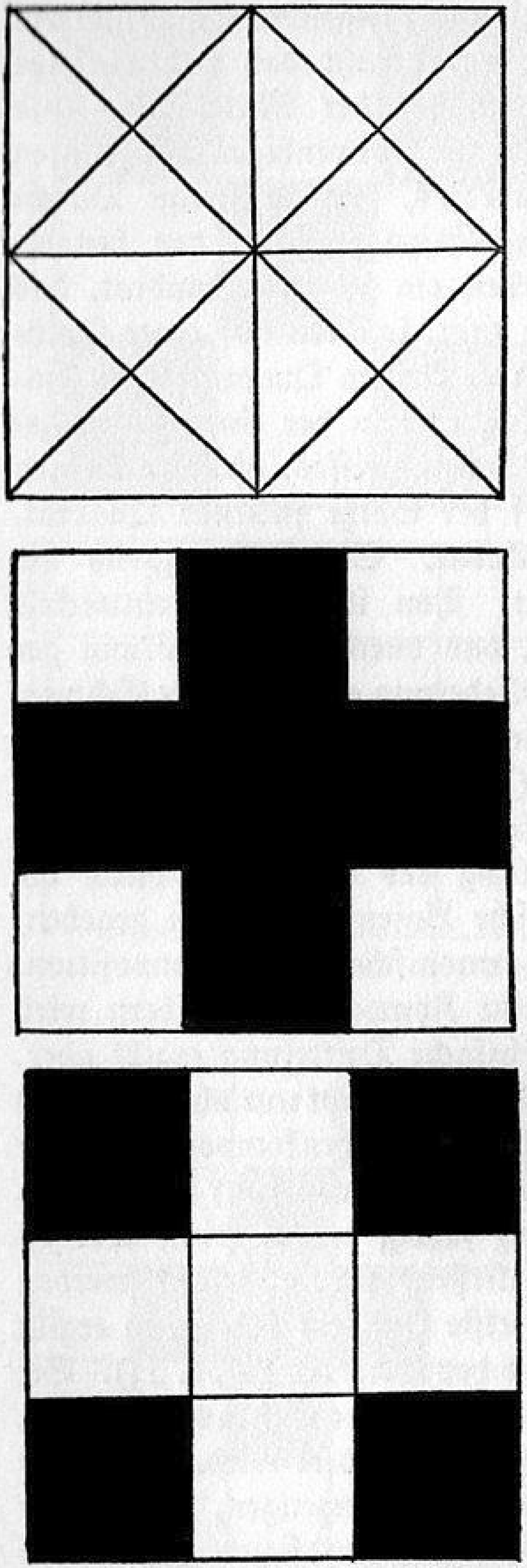


Abb. 20 bis 22
Kompositionen im Quadrat

der Ecken durch die Diagonalen (Abb. 17). Es ist dies die Grundform, in der die Tasche gearbeitet wird. Als Briefumschlag ist diese Form allbekannt. Die vier gleichschenkligen Dreiecke, die entstehen, geben die Gelegenheit, vier verschiedene Gestaltungen dieser Dreiecksflächen harmonisch in das Quadrat einzufügen. Am einfachsten ist diese Einheit durch das Gesetz der Polarität zu erzielen, so daß das obere Dreieck dem unteren und das rechte dem linken in der Gliederung entspricht. Eine einfache Gliederung des Quadrates ist die durch die beiden Mittelachsen. Das Quadrat gliedert sich dadurch in vier kleine Quadrate (Abb. 18). Diese Gliederung ist allgemein bekannt als Fensterkreuz. Sie enthält also die Figur des stehenden Kreuzes, und gibt hierdurch den Halt für eine unerschöpfliche Menge von Möglichkeiten, die Quadratfläche zu gliedern. Soll nur die rechte und linke Hälfte des Quadrates als Ganzes gegliedert werden, oder nur die obere und untere Hälfte, so tritt das Gesetz der Polarität wieder in Wirksamkeit. Die Scheidelinie ist dann entweder die senkrechte oder die waagerechte Achse des Quadrates. Solche Möglichkeiten sind gegeben bei der Bemalung der rechten und

linken Schranktür oder von zwei übereinander liegenden Schubfächern. Auf dem Netz der Achsen im Quadrat beruht das rechtwinklige Hakenkreuz (Abb. 19). Das Übereinander der Mittelachsen und der Diagonalen des Quadrates macht die notwendigen Kraftlinien für die innere Bewegung des Quadrates, seine allseitige Durchstrahlung, sichtbar. Die Verbindungslinien zwischen den benachbarten Endpunkten der Achsen ergeben ein zweites Quadrat, das nicht, wie das erste, auf einer Seite ruht, sondern auf einer Spitze steht (Abb. 20). Nunmehr sind die vier kleinen Quadrate noch diagonal geteilt. Es sind jetzt sechs Quadrate in der einen Form gestaltet, das Anfangsquadrat des Gesamtumrisses, die vier kleinen gleichgroßen Quadrate und das auf der Spitze stehende Quadrat. Fünf Quadratmittelpunkte sind sichtbar. Sie sind zugleich die Hauptschwerpunkte der Formgestalt. Von ihnen aus entwickelt sich die Bildgestalt des Quadrates, das durch die Viertelung gegliedert ist. Jede anders geordnete Gliederung ergibt andere Schwerpunkte für die Komposition. Die einfache Dreigliederung teilt das Quadrat in sechs kleine Quadrate (Abb. 21). Da es sich um ein Quadrat handelt, ist stets auch die Viertelung, die Kreuzform, sichtbar. Bei der einfachen Viertelung des Quadrates durch die Mittelachsen ist wohl eine harmonische Linienkomposition gegeben, aber noch nicht ohne weiteres eine harmonische Flächenkomposition. Die einfache Reihung ist ja noch keine Komposition, sondern wird es erst durch die Gliederung. Die einfache Drittelung ergibt aber, da die Drei selbst das harmonische Prinzip ist, nicht nur ohne weiteres eine Linienkomposition, sondern auch eine Flächenkomposition. Sie kann sichtbar gemacht werden als Flächenkreuz von fünf Quadraten, und es ist gleichgültig, ob das Kreuz farbig betont wird, oder ob die vier Eckquadrate, die es umschließen, farbig betont werden (Abb. 22). Wird auch noch das mittelste Quadrat betont, so ergibt sich die Grundform des Geflechtes und des Gewebes (Abb. 23). Sie ist auch die Grundform des Fliesenbelages und des Setzens der Steine, wenn durch die Steinsetzung die Mauer gegliedert wird. Das harmonische Bildwerk aus der Stofflichkeit zu erzeugen, hat in der Drittelung des Quadrates die sinnfällige Grundfigur. Die neunfache Gliederung, dreimal drei Quadrate, spricht zugleich deutlich aus, daß hier das Prinzip der Vereinigung wirkt und diese Grund-

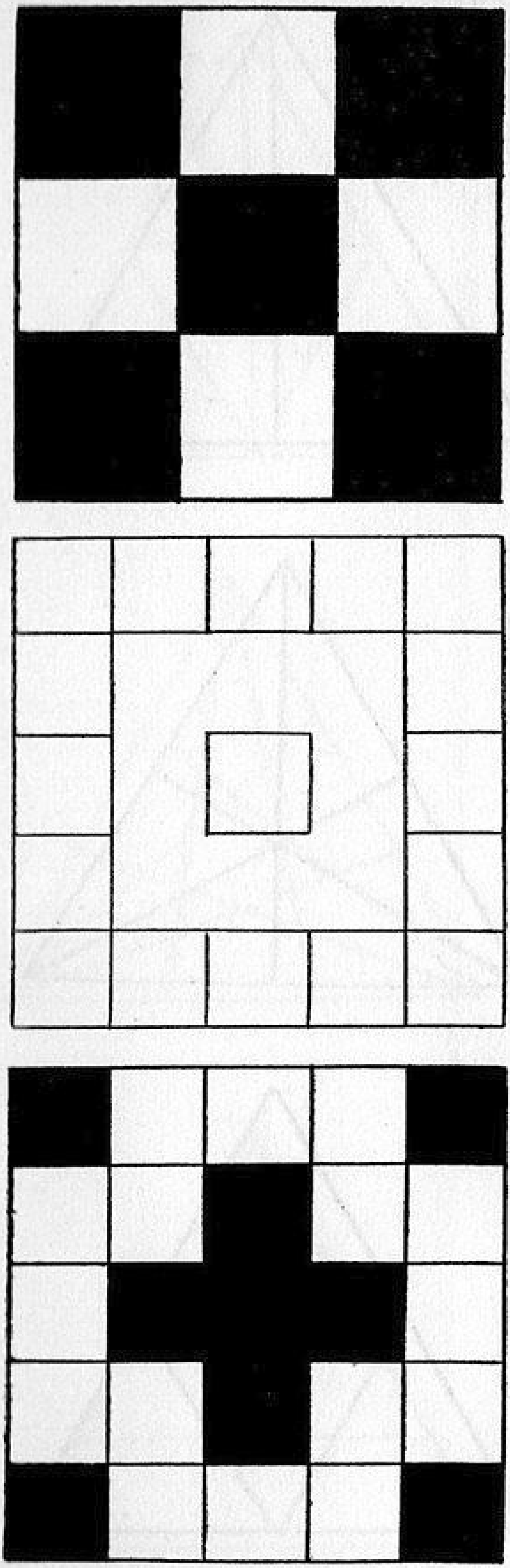


Abb. 23 bis 25
Kompositionen im Quadrat

figur eine Ganzheit und Einheit ist. Es ergibt sich hieraus, daß in das Quadrat am einfachsten d r e i Farbformen zu ordnen sind. In den Kreis ist am einfachsten e i n e Farbform zu ordnen. Die Fünftelung des Quadrates ergibt die einfachste Komposition der quadratischen Umrandung einer Mitte (Abb. 24). Die Umrandung besteht aus sechzehn kleinen Quadraten. Die Mitte umfaßt neun Quadrate, ist also das gedrittelte Quadrat. Die Umrandung ist, auch wenn sie nur wenig betont ist, so stark, daß sie im Gleichgewicht ist mit der Mitte, wenn nur das mittelste Quadrat betont ist. Wird wieder das Mittelkreuz als Fläche eingetragen, so bedarf der Rand der Beschwerung (Abb. 25). Jede einfache rechtwinklige Gliederung des Quadrates gibt ein Gitter sich rechtwinklig schneidender Linien. Am bekanntesten ist das Schachbrett, das aus vierundsechzig Quadraten besteht, und aus der Achtelung entsteht. Je enger das Gitter der Fläche ist, um so mehr Schwerpunkte entstehen. Um so komplizierter wird die Gleichgewichtsverteilung, je mehr die von der Fläche getragenen Formgestalten keine regelmäßigen Figuren sind.

Das gleichseitige D r e i e c k ist am einfachsten gegliedert durch

seine Halbierung. Es entstehen dann zwei rechtwinkelige Dreiecke mit einer gemeinsamen Kathete (Abb. 26). Durch das Gesetz der Polarität können die beiden rechtwinkeligen Dreiecke zur Einheit des gleichseitigen Dreiecks zusammengefügt werden. Eine andere einfache Gliederung ist die Drittelung durch Aufrichtung der Mittelachsen auf den Dreiecksseiten (Abb. 27). Sie schneiden sich im Mittelpunkt des Dreiecks und ergeben schon eine komplizierte Figur. Die Gliederung der durch die Mittelachsen erhaltenen drei gleichschenkligen Dreiecke erfolgt am einfachsten durch eine dreifache Entsprechung. Die sechs rechtwinkeligen Dreiecke, die drei Paare sind, ergeben in ihrem rechten Winkel drei Schwerpunkte des Dreiecks, die mit dem Mittelpunkt des Dreiecks die vier Schwerpunkte der Formgestalt ausmachen. Um das gleichseitige Dreieck zu harmonisieren, genügen jedoch, wenn auf den Mittelpunkt verzichtet wird, drei Punkte, entweder die drei Spitzen oder die Mitten der drei Seiten. Von diesen Punkten aus wird die Einheit am leichtesten gegliedert. Die Verbindung der Seitenmittelpunkte ergibt vier gleichseitige Dreiecke (Abb. 28). Durch diese Viertelung ist die Harmonie des

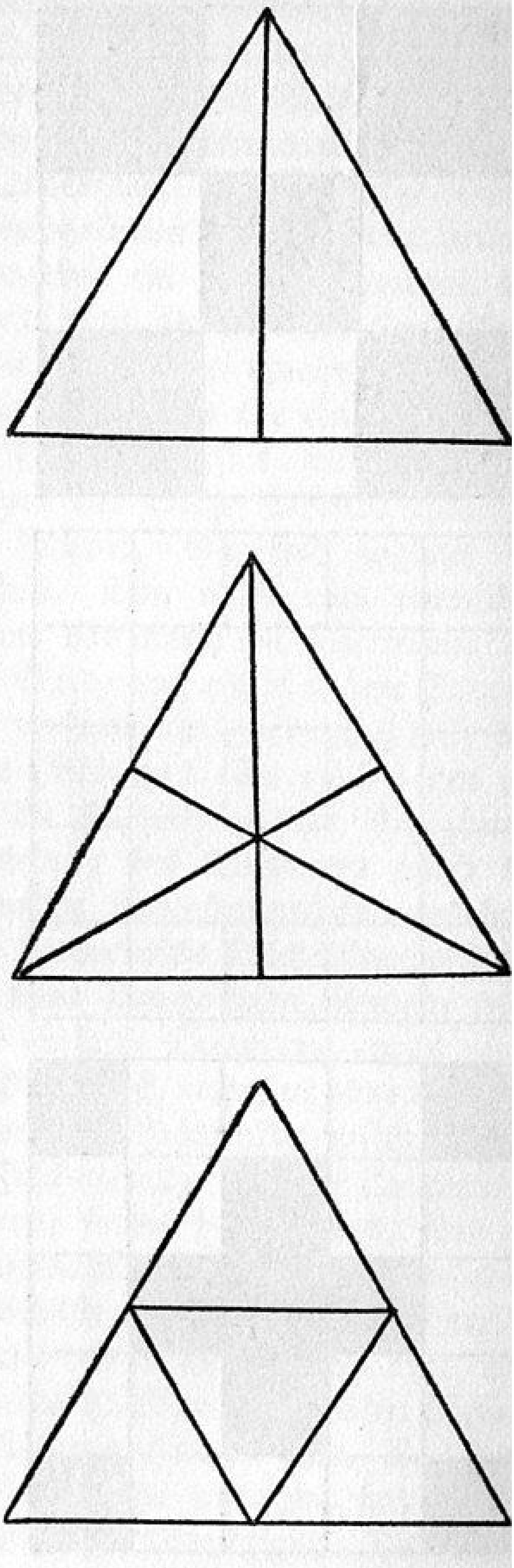
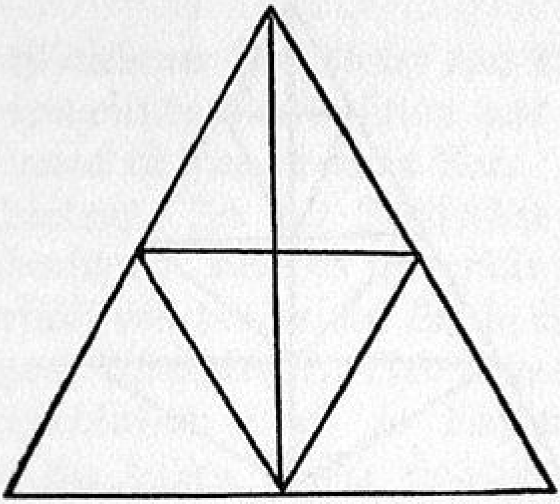
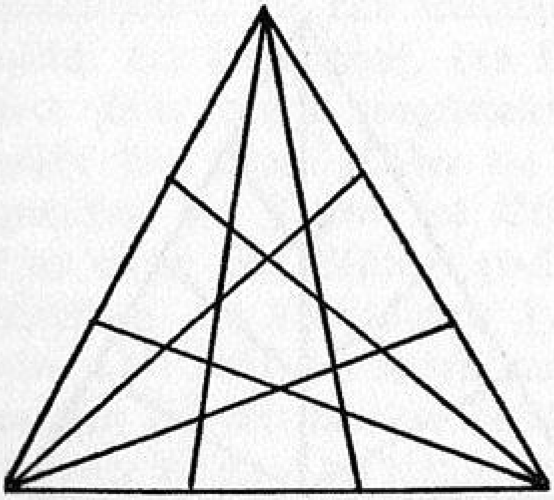


Abb. 26 bis 28
Kompositionen im Dreieck





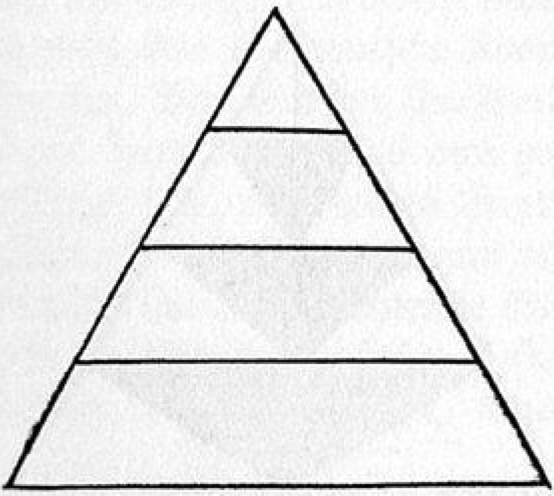


Abb. 29 bis 31
Kompositionen im Dreieck

gleichseitigen Dreiecks in gewisser Weise gestört. Wohl ist noch ein harmonisches Liniennetz vorhanden, aber als Flächen stehen die vier Dreiecke nicht harmonisch zueinander. Das mittlere, auf der Spitze stehende Dreieck ist zu schwer. Das Gleichgewicht kann aber sogleich wieder aufgerichtet werden durch die Aufrichtung des rechten Winkels (Abb. 29). Diese Form ist die Grundform der Giebelkonstruktion und beherrscht die Bauten der deutschen Volkskunst (bei S. 32). Eine komplizierte Drittelung von großer Wirkung erhält man durch Drittelung der Dreiecksseiten und Verbindung der Teilungspunkte mit der gegenüberliegenden Dreiecksspitze (Abb. 30). Hierdurch entsteht eine Sechssternbetonung und Nachinnenwendung der Schwerpunkte. Die drei langen gleichschenkligen Dreiecke, die sich überschneiden, machen die Strahlenkraft, die Sternkraft des gleichseitigen Dreiecks, wunderbar sichtbar. Sie sind selbst ein sechsstrahliger Stern, der von drei scharfen Spitzen das Licht nach innen sammelt und alle Lichtkraft in den breiten nach außen gewendeten Basen dieser Dreiecke nach außen wirft. Der Mittelpunkt des gleichseitigen Dreiecks ist zum sechsstrahligen gleichförmigen Stern geweitet. Be-

sonders für Stickereien, Metallarbeiten und Gestalten, die glänzen sollen, ist diese Gliederung geeignet. Das gleichseitige Dreieck zeigt von Natur mit einer Spitze senkrecht nach oben. Wird das Dreieck durch Parallelen zur Basis gegliedert, etwa durch Viertelung zweier Seiten (Abb. 31), so wird das Dreieck zu schwer, und muß wieder durch den rechten Winkel aufgerichtet werden, aber auch der rechte Winkel allein reicht nicht, die schweren Stufen der Parallelen mit dem kleinen Dreieck an der Spitze ins Gleichgewicht zu bringen. Es muß wieder das harmonische Prinzip des Dreiecks helfen, und zwar jede Parallele zur Basis muß durch ein gleichschenkliges Dreieck erhoben werden, dessen Spitze nach unten weist, so daß die Form leicht wird (Abb. 32). Die Formgestalt, die nun entsteht, ist harmonisch in Linien und Flächen. Die Grundform des Giebelbaues ist in ihr enthalten. Sie ist als Kompositionsgrundfigur auch viel verwendet bei der volkskünstlerischen Gestaltung von Leuchtern, dem Aufbau von Schmuckschalen, von Brunnen, dem Weihnachtsbaum, schließlich überhaupt der Baumwelt (Abb. 33, 34).

Als Beispiel für eine Komposition aus Grundformen sei ein aus Papier geschnittener, bemalter und

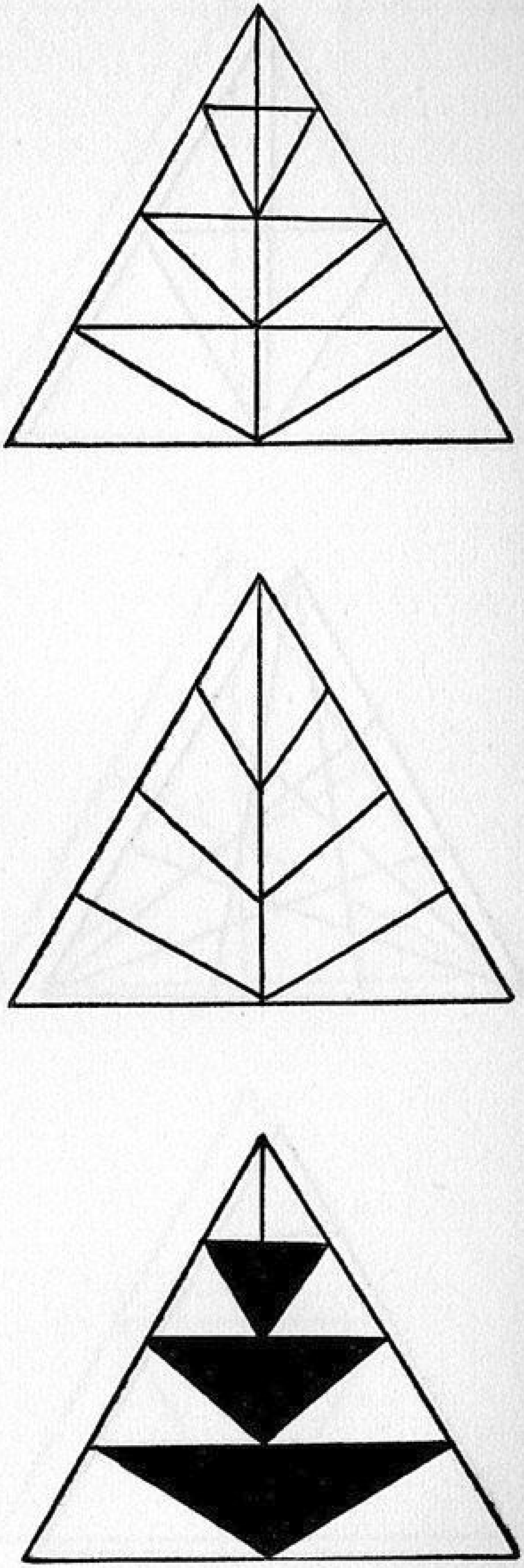
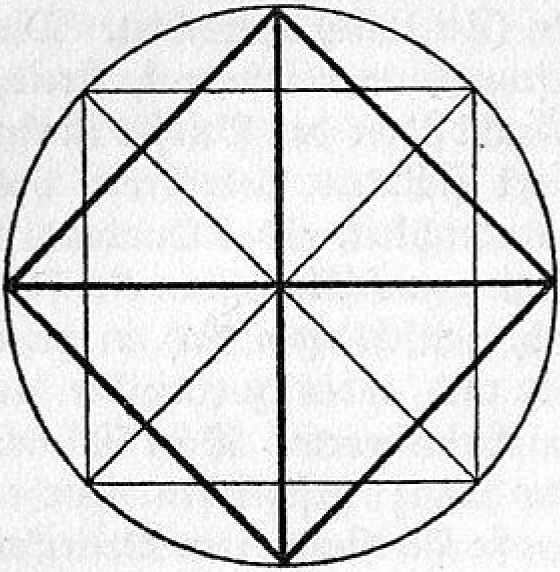


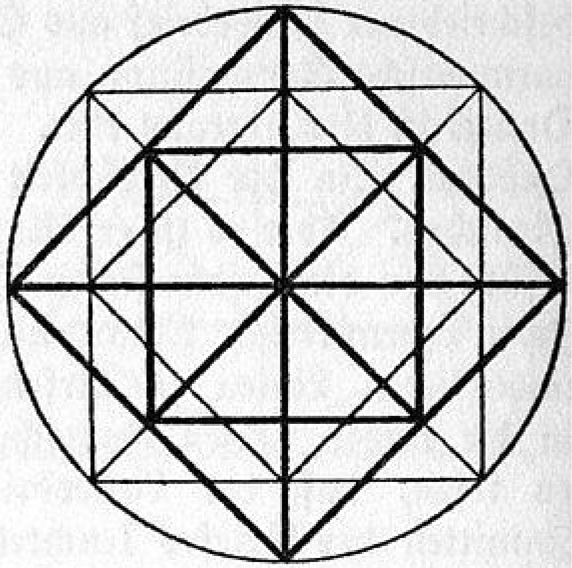
Abb. 32 bis 34
Kompositionen im Dreieck

beschriebener Liebesbrief aus Schlesien (Titelbild) betrachtet. Die harmonische Komposition aus den Grundformen Quadrat, Kreis, Dreieck ist hier überaus klar. Die Grundfläche des Briefes ist ein Quadrat. In der Irdischkeit vollzieht sich das Liebesleben des Menschen. Aber es ist erfüllt von Unendlichkeit. Das Quadrat ist erfüllt von den beiden sich in Wellenlinien umschlingenden Kreisen. Zwei Lebenskreise, Mann und Weib, umschlingen sich in zwei unendlichen Linien in diesem Kreis und reden zueinander die in die beiden Linien eingeschriebenen Liebesworte. Dort ist auch zu lesen, daß der Liebesbrief anno 1803 geschrieben wurde. Inmitten des Briefes leuchtet der große Achtstern, jene Dreieckskomposition, die das Sinnbild der Vollkommenheit ist und zugleich der Lichtgeburt, des Beginns eines neuen Lebens. Hier sind keine Worte eingeschrieben. An das Mysterium der Liebe reicht kein Wort. Aber die Lichtblumen, Sonnenblumen blühen zwischen den Zacken des Sterns. Vierzehn Blütenblätter trägt jede dieser acht Blüten, zweimal sieben. Sieben ist die heilende Wirkung der himmlischen Harmonie in der Irdischkeit und zugleich die Zahl der Bewährung. Die beiden liebenden Menschen müssen sich miteinander bewähren im Leben. Dann ist ihnen die heilende Wirkung der himmlischen Harmonie, das Licht des Achtsterns verheißen. Zum Zeichen, daß das Leben sich wirklich in Liebe vollende, sind zwischen den acht Sternspitzen und dem Liebeskranz der beiden sich umschlingenden Kreise acht Herzen eingefügt. Die Herzform ist so recht eine harmonische Komposition aus einem Dreieck und zwei Kreisen, Sinnbild der strahlenden Vereinigung zweier Lebenskreise. Diese Herzformen sind nun ganz mit Liebesworten angefüllt, z. B. „Fliege hin, du kleines Engelein, und grüße mir meinen Schatz allein. Grüße ihn mir dann ohne Zahl, und so viel hunderttausendmal!" Je eine leuchtende Blüte in den vier Ecken des Quadrates gibt der Bildkomposition Festigkeit und Abschluß. Die Vier, das Zeichen der Erde blüht, wenn die Liebe offenbar wird.

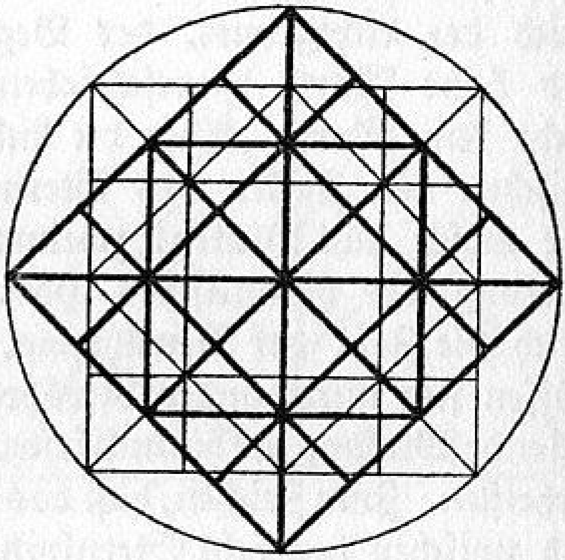
Aus der Harmonielehre der Formgestalt

Meist gehen Kreis, Quadrat, Dreieck eine Formeinheit in der Formgestalt ein. Die Kompositionsarten, die sich dann ergeben,





scheinen überaus kompliziert, sind es jedoch nicht; nur die Gestaltungsmöglichkeiten, die sich ergeben, sind unübersehbar groß. Zu den Zeiten einer das ganze Volk umfassenden und zum ganzen Volk sprechenden Volkskunst, wie sie das deutsche Volk in der Romanik und Gotik hatte, waren die Kompositionselemente der bildenden Kunst auch am weitesten entwickelt. Man geht nicht zu weit, zu sagen, daß diese Zeiten eine Harmonielehre der Formgestalt, also der bildenden Kunst, hatten. Die Gesetzmäßigkeiten, die sie erkannt hatten und befolgten, sind die gleichen, aus denen auch die spätere deutsche Volkskunst ihre bildnerischen Werke gestaltet. Das frühe deutsche Mittelalter hat seine Formgestaltungserkenntnisse in den sogenannten Schlüsselfiguren der



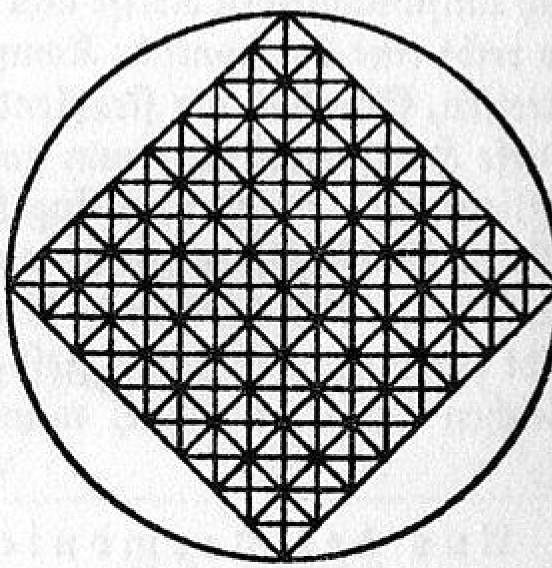
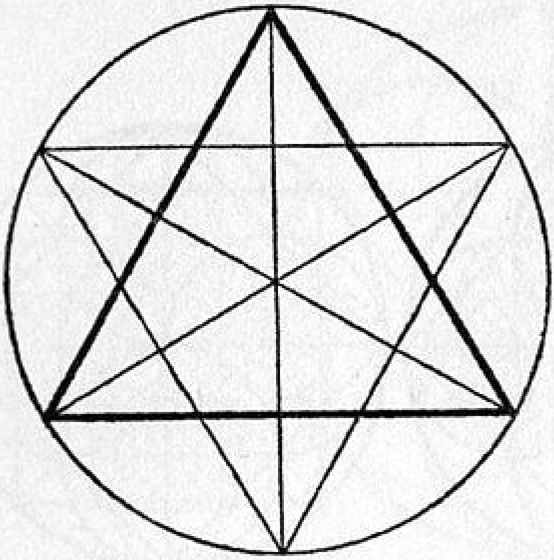
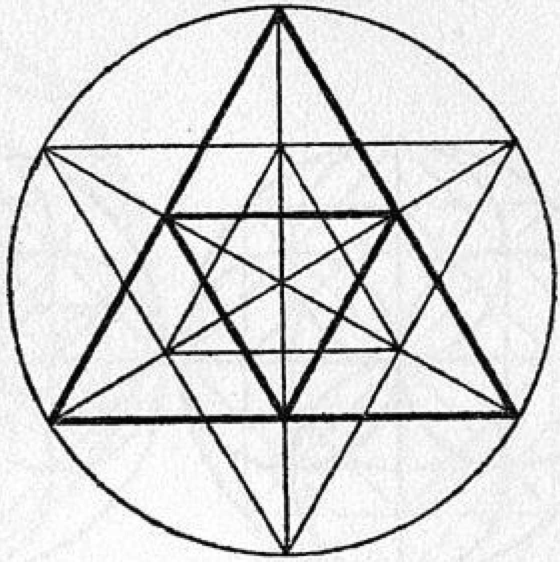
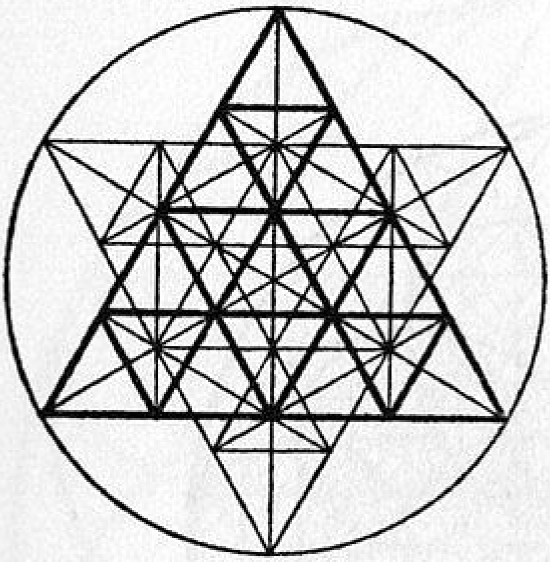


Abb. 35 bis 38
Schlüssel der Quadratur







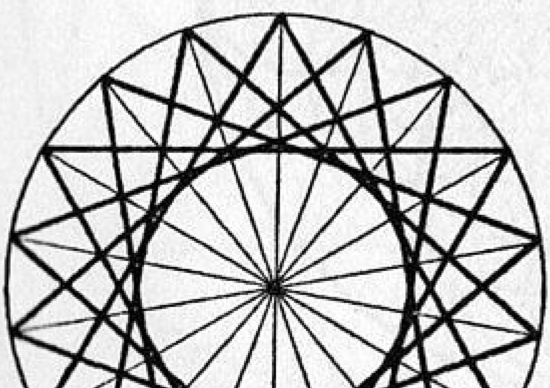


Abb. 39 bis 42
Schlüssel der Triangulatur

Bauhütten niedergelegt. Sie werden auch „Der Steinmetzgrund" genannt, denn Steinmetzarbeit errichtete den Bau. Die Forschung hat ergeben, daß es mindestens vierzehn Generalschlüssel gab, die aus Kreis, Quadrat und gleichseitigem Dreieck entwickelt worden sind. Die Verbindung von Quadrat und Kreis ist die Quadratur (Abb. 35). In den Kreis ist ein Quadrat eingezeichnet, das dann um den rechten Winkel gedreht worden ist. Steigerungen erhält die Figur durch die Einzeichnung weiterer Quadrate und der Drehung um den rechten Winkel. Auf diese Weise sind vier verschiedene Schlüssel der Quadratur entstanden (Abb. 36, 37, 38). Entsprechend sind vier Schlüssel der Triangulatur gebildet (Abb. 39—42). Anstatt des Quadrates

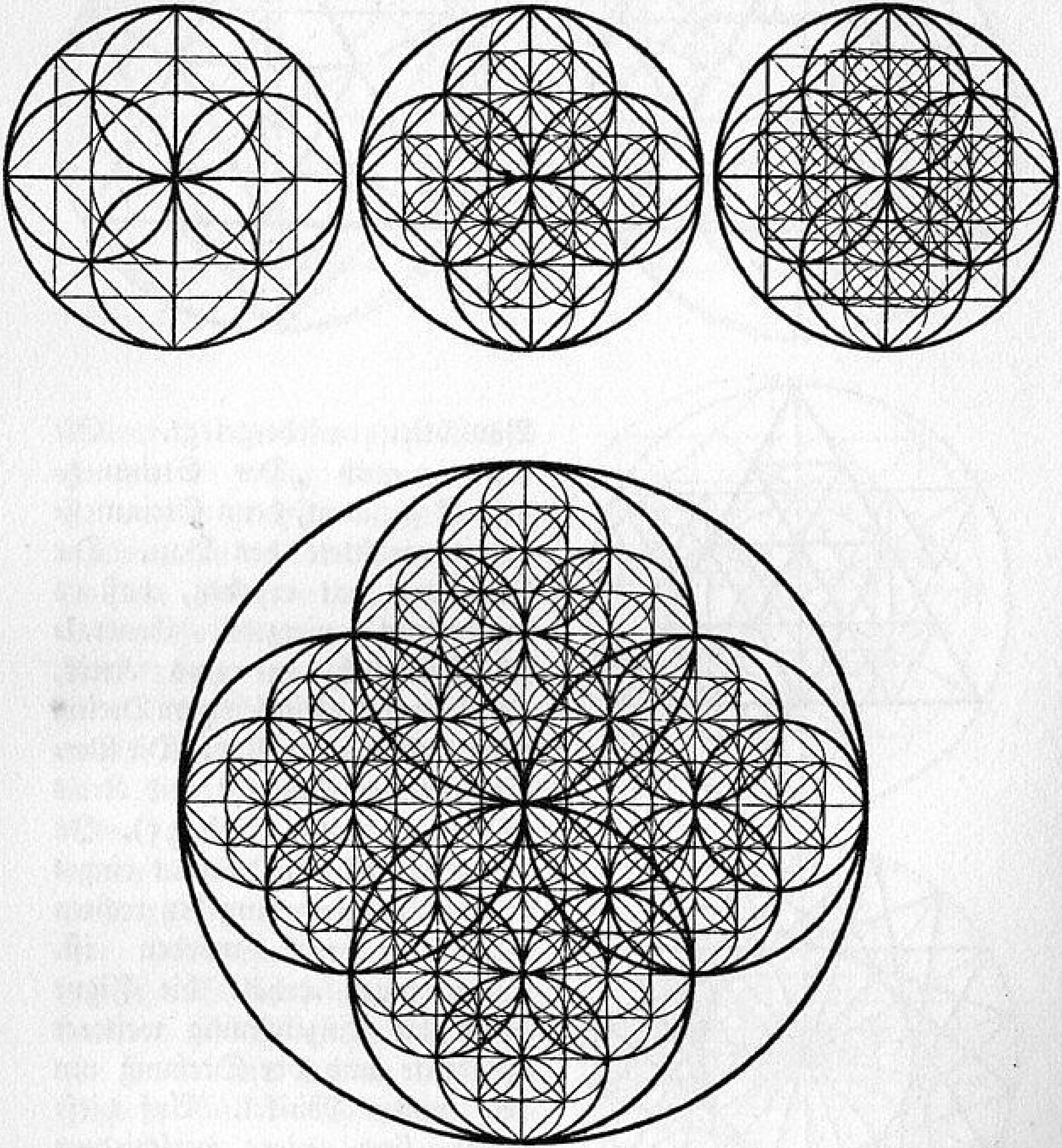


Abb. 43. Vier Schlüssel des Vierpasses

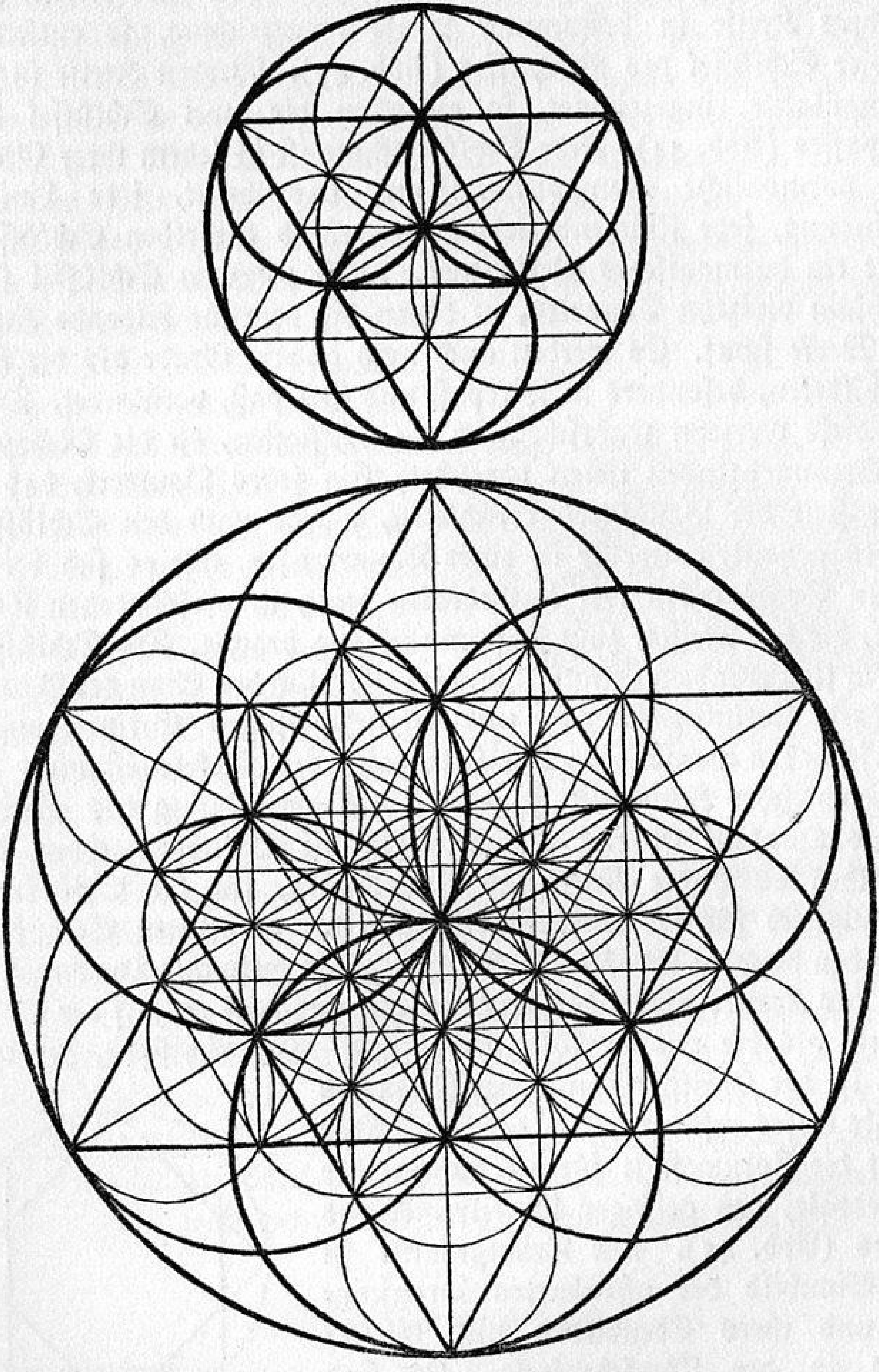


Abb. 44. Zwei Schlüssel des Dreipasses

wird hier ein gleichseitiges Dreieck gehandhabt. Werden in das Quadrat Kreise in bestimmter Weise eingezeichnet, so entstehen die vier Schlüssel des Vierpasses (Abb. 43). Werden Kreise in die Triangulatur eingezeichnet, so entstehen die zwei Schlüssel des Dreipasses (Abb. 44). Jede Schlüsselfigur ist in jedem ihrer Grade eine harmonische Kompositionsfigur, das heißt, jede Linienverbindung, jede Flächenbeziehung innerhalb desselben Schlüssels bildet ein harmonisches Verhältnis. Diese vierzehn Schlüssel sind gleichsam vierzehn Tonarten, in denen die deutsche bildende Kunst ihre Werke schuf. Es werden auch noch andere Grade als die hier abgebildeten, besonders in Vierpaß und Dreipaß, verwendet. Doch sind diese vierzehn wahrscheinlich die häufigsten, da die Mehrzahl der Steinmetzzeichen ihnen zugehört. Ein jedes Bauwerk, das in dieser Zeit die Bauhütten errichteten, wurde nach den Schlüsselfiguren gebaut, entweder in einer Tonart oder, wie es sich bei so großen Symphonien wie Kathedralen zeigt, in verschiedenen Tonarten, die der Meister zum Zusammenklang brachte. Die Schlüsselfiguren sind erhabene Sinnbilder, die tatsächlich den Sinn der Bauten in ihren Formbeziehungen und seelisch-geistigen Entsprechungen zu erschließen vermögen. Die Quadratur des Zirkels ist nicht ein mathematisches Kunststück, sondern die Verwandlung des Kreises in das Quadrat ist das Sinnbild für die Sichtbarmachung des Endlichen durch die Kraft des Unendlichen, für die Schöpfung, und zugleich für die Wiederaufrichtung der gefallenen Schöpfung durch den Rechten Winkel des Kreuzes. Das aufrechte Durchmesserkreuz des Kreises richtet das Quadrat auf und hält es, auf der Spitze ruhend, als die wiedererlöste Schöpfung. Der Achtstern, der entsteht, ist der Christusstern. Das Formverhältnis dieses ersten Grades der Quadratur ergibt die Formgestalt für den Achtort der Kathedrale, den geistigen Mittelpunkt des Baues (Abb. 45). Die Triangulatur ist das Sinnbild der offenbarten Dreieinigkeit und ihres Ebenbildes und Gleichnisses in der Menschenseele. Es sind also zwei verschiedene Geistesgrade, die sich in Quadratur und Triangulatur

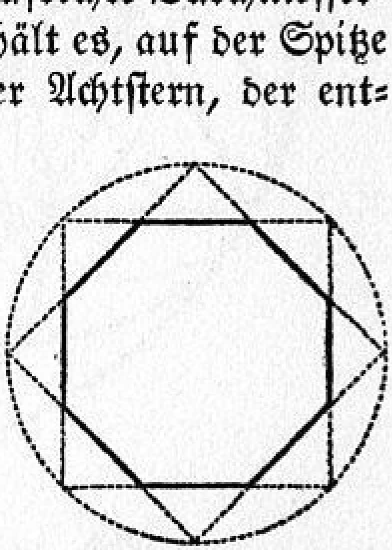


Abb. 45. Achtort

ausdrücken. Da aber einer zum andern gehört, so ergänzen sie sich regelmäßig im Werk. So große Bauten wie das Freiburger Münster und das Straßburger Münster erbauen ihre große Symphonie von beiden Grundtonarten aus. Der Gesamtaufbau des Freiburger Münsterturmes ist aus der Triangulatur errichtet. Der Turmhelm des Münsters ruht auf dem Oktogon, dem Achteck. Ein Oktogon zeigt auch der Grundriß des Turmhelmes des Straßburger Münsters (Abb. 46). Der Hauptschlüssel der großen Kathedralen ist regelmäßig in der großen Rose sichtbar gemacht. So zeigt die große Rose des Münsters von Straßburg einen Grad des Vierpasses (der hier nicht abgebildet ist), bei dem fünf konzentrische Kreise um die Mitte kreisen, und durch gleichmäßige Radien zweiunddreißig Strahlenfelder gebildet werden. Die Steinmetzzeichen an den romanischen und gotischen Bauten verraten überdies deutlich, in welchen Tonarten der Bau errichtet wurde. Denn die Steinmetzen der Bauhütten formten ihre Signaturen aus dem gleichen Schlüssel, aus dem sie arbeiteten. Welche außerordentliche Harmonie und Mannigfaltigkeit schon in den einfachsten Linien, gleichsam nur als eine Melodie oder als ein Akkord, die Schlüssel gewähren, zeigen so verschiedene Steinmetzzeichen wie vom Barbarossabau zu Gelnhausen (Abb. 50, 51), dem Dom zu Regensburg (Abb. 47, 48) und dem Münster zu Straßburg (Abb. 49).

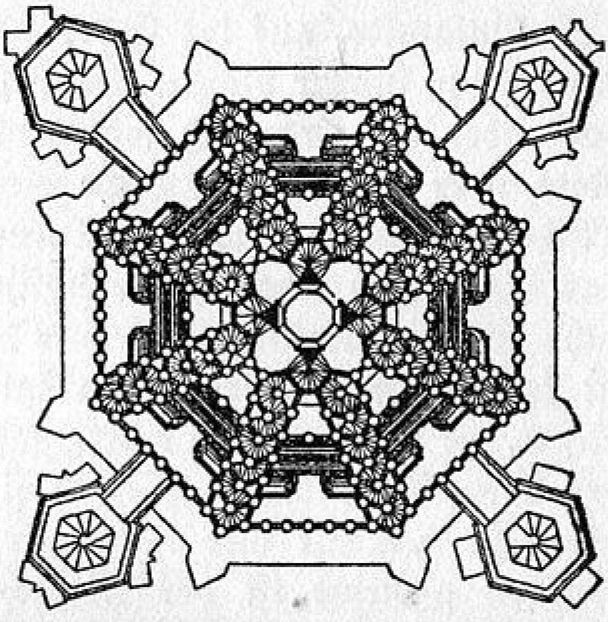


Abb. 46. Turmhelm des Straßburger Münsters. Grundriß

Das Runenhaus

Die Gesetzmäßigkeiten der Formgestalt erscheinen als die Struktur der Formgestalt. Sie sind am einfachsten darstellbar durch die geometrische Figur. Die Baukunst als die Kunst der reinen Konstruktion

zeigt die Struktur der Formgestalt unverhüllt. Die Tendenz des Bauens ist es, die Gesetzmäßigkeit der Formgestalt an sich darzustellen. Die Gesetzmäßigkeit der Formgestalt ist aber nichts anderes als eine Entsprechung des kosmischen Raumes in der Körperwelt. Jedes Haus ist ein Abbild des Welthauses. Am meisten wird das empfunden bei der Betrachtung des Daches. Das nordische Dach, das Giebeldach und Satteldach, ist gleichsam der behütende Lichtstrahl, der die Wolkendecke des nordischen Himmels durchbricht und den Himmel selbst herabblicken läßt durch dieses Dreieck, diese Pyramide, auf die Erde. Das südliche Dach, die Kuppel, ist Abbild des immer blauen, kaum bewölkten Himmelsgewölbes, das hoch über der Erde sich wölbt. Die Kuppel von Sankt Peter in Rom oder die übliche flache Kuppel auf den Wohnhäusern der Mittelmeerländer und der Turm des Freiburger Münsters oder das Satteldach eines niedersächsischen Bauernhauses sind das südliche und das nördliche Erlebnis des Himmelsraumes. Der Mensch ist kosmisches Gebilde und trägt den Himmel in sich. Eine alte Regel, die schon Vitruv lehrte, sagt: das Haus ist nach den Maßen des Menschen gebaut. Hiermit sind nicht nur die materiellen Bedürfnisse gemeint und nicht nur die Körpermaße des Menschen, sondern gemeint ist der Mensch als Persönlichkeit, die geistig-körperlich-seelische Einheit, die zum Hüter der Natur eingesetzt ist, die er in sich selbst vervollkommnen soll.

Wie aus dem Maß des Menschen das niederdeutsche Bauernhaus gestaltet ist, und zugleich Sinnbild seines ganzen einheitlichen Bauernlebens ist, schildert Justus Moeser in seinen „Patriotischen Phantasien“ mit begeisterten Worten:

„Die Wohnung eines gemeinen Bauern ist in ihrem Plan so vollkommen, daß solche gar keiner Verbesserung fähig ist und zum Muster dienen kann. Der Herd ist fast in der Mitte des Hauses und so angelegt, daß die Frau, welche bei selbem sitzt, zur gleichen Zeit alles übersehen kann. Ein so großer und bequemer Gesichtspunkt ist in keiner andern Art von Gebäude. Ohne von ihrem Stuhl aufzustehen, übersieht die Wirtin zu gleicher Zeit drei Türen, dankt denen, die hereinkommen, heißt solche bei sich niedersetzen, behält ihre Kinder und Gesinde, ihre Pferde und Kühe im Auge, hütet Keller, Boden, Kammer, spinnt immerfort und kocht dabei.

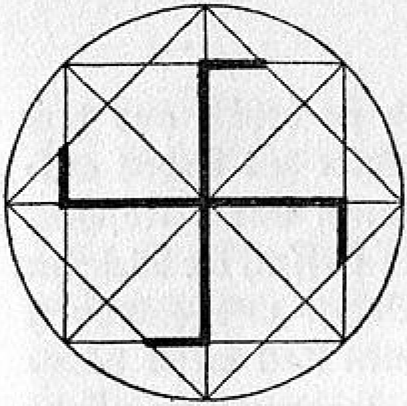


Abb. 47

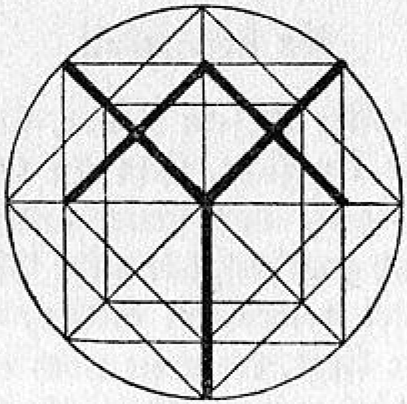


Abb. 48

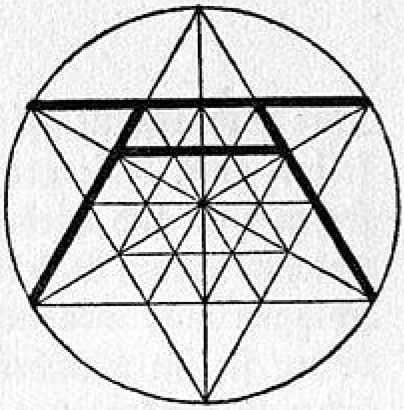


Abb. 49

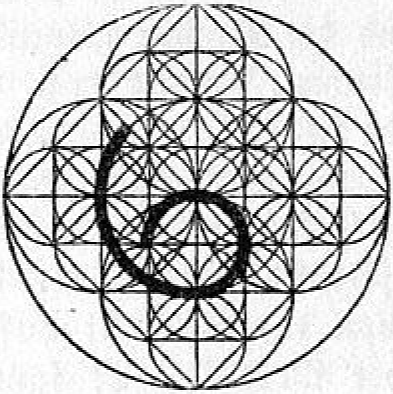


Abb. 50

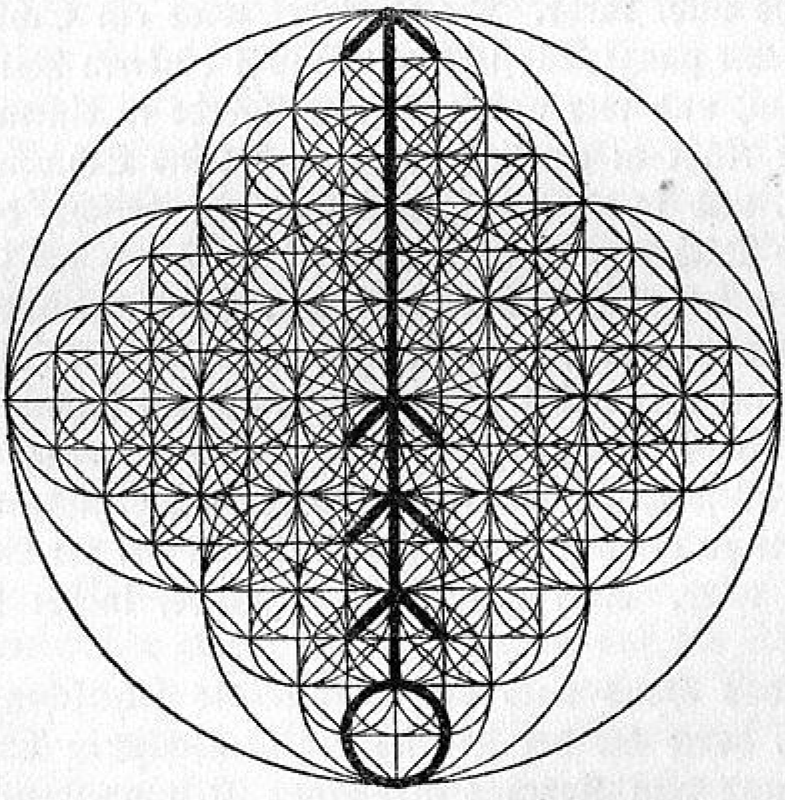


Abb. 51

Steinmetzzeichen. Abb. 47, 48 vom Dom zu Regensburg; 49 vom Münster zu Straßburg; 50, 51 vom Barbarossabau zu Gelnhausen

Ihre Schlafstelle ist hinter diesem Feuer, und sie behält aus derselben eben diese große Aussicht, sieht ihr Gesinde zur Arbeit aufstehen und sich niederlegen, das Feuer anbrennen und verlöschen, und alle Türen auf- und zugehen, höret ihr Vieh fressen, die Weberin schlagen und beobachtet wiederum Keller, Boden und Kammer. Wenn sie im Kindbette liegt, kann sie noch einen Teil dieser häuslichen Pflichten aus dieser ihrer Schlafstelle wahrnehmen. Jede zufällige Arbeit bleibt ebenfalls in der Kette der übrigen. Sowie das Vieh gefüttert und die Dresche gewendet ist, kann sie hinter ihrem Spinnrade ausruhen, anstatt daß, wie in andern Orten, wo die Leute in Stuben sitzen, so oft die Haustür aufgeht, jemand aus der Stube dem Fremden entgegengehen, ihn wieder aus dem Hause führen und seine Arbeit so lange versäumen muß. Der Platz bei dem Herd ist der schönste unter allen. Und wer den Herd der Feuersgefahr halber von der Aussicht auf die Diele absondert, beraubt sich unendlicher Vorteile. Er kann sodann nicht sehen, was der Knecht schneidet und die Magd füttert. Er hört die Stimme seines Viehs nicht mehr. Die Einfahrt wird ein Schleichloch des Gesindes, seine ganze Aussicht vom Stuhl hinterm Rade am Feuer geht verloren, und wer vollends seine Pferde in einem besonderen Stall, seine Kühe in einem andern, und seine Schweine in einem dritten hat, und in einem eigenen Gebäude drischt, der hat zehn Wände und Dächer zu unterhalten und muß den ganzen Tag mit Besichtigen und Aufsichthaben zubringen. Ein ringsumher niedriges Strohdach schützt hier die allzeit schwachen Wände, hält den Lehm trocken, wärmt Haus und Vieh, und wird mit leichter Mühe von dem Wirte selbst ausgebessert. Ein großes Vordach schützt das Haus nach Westen, und deckt zugleich die Schweinekoben, und um endlich nichts zu verlieren, liegt der Mistpfahl vor der Ausfahrt, wo angespannt wird. Kein Vitruv ist imstande, mehre Vorteile zu vereinigen."

So ist das Haus nach den Maßen des Menschen geschaffen. Die Kräfte, durch die der Mensch der menschlichen Gemeinschaft, der Natur und dem Kosmos verbunden ist, umraunen das Haus und durchraunen das Haus. Mit dem Menschen ist das Haus auch ihnen geweiht, und sie weihen es wiederum dem Menschen. Es vollzieht sich gleichsam Rede und Gegenrede zwischen dem Bewohner

des Hauses und den andern Welten. Das Haus spricht eine Sprache. Sie wird sichtbar in seiner Gestalt. Das Haus redet. So ist das germanische Haus gleichsam aus Runen errichtet. Die Ordnung des tragenden Gebälkes nimmt die Ordnung der Runenzeichen an und manches nicht tragende Gebälk und manche Steinsetzung ist in der Form von Runenzeichen gefügt. Wenn auch sehr viele Häuser nur runenähnliche Formenzeichen zeigen, diese Formen reine Konstruktionsformen sind, so stehen doch auch in allen Gegenden Deutschlands echte Runenhäuser, das heißt Häuser, deren Gestalten diese Formen nicht nur als konstruktive Elemente oder als Schmuckformen zeigen, sondern deutlich den Sinnbildcharakter der Runen tragen. Alte nie verloren gegangene Weisheit des Volkes ist hier — man kann nicht sagen hineingeheimnist — sondern jedem Betrachter, jedem Vorübergehenden, jedem Besucher des Hauses offen dargelegt. Das schöne Bauernhaus in Twielenfleth (bei S. 32) im Alten Lande bei Hamburg zeigt im Gebälk und in der Kratzputzmusterung seiner großen Front deutlich den Runencharakter. Der große Giebel, das Dreieck mit der waagerechten Gliederung ist deutlich aus den Zeichen des Lichtes und der Luft aufgebaut:  Der Giebel ruht rechts und links auf zwei mächtigen Man-Runen: ᛘ Die Man-Rune ist das Zeichen des Menschen, des Mannus-Sohnes. Sie verkündet die Menschwerdung und umschließt das Geheimnis der Verbundenheit mit Gott. Sie verkündet im Menschen das Schöpferische. Wie die menschliche Schöpferkraft das Menschenwerk trägt, tragen die beiden Man-Runen das Menschenhaus. Die Mitte der drei Stockwerke des Giebels, der sich zum oberen Ende des Hauses, wo das Erdenhaus aufhört — nach unten kann es nicht aufhören, sondern nur der Erde angehören — erhebt, wird gegliedert und getragen von den drei übereinander ruhenden Yr-Runen: ᛦ Sie sprechen aus „Bedenke das Ende". Deuten die zweifachen, noch durch das breite Tor getrennten Man-Runen auf den Zwiespalt hin, auf das Abgründige und Unüberbrückbare, dem alle Menschwerdung verhaftet ist, so deutet die Dreizahl der Yr-Runen auf die Möglichkeit der Erreichung des Zieles durch die unteilbare harmonische Zahl Drei. Diese drei Yr-Runen schweben gleichsam über der Erde, unmittelbar über dem Tor. Dieses Erhobenwerden über die Erde im Weg der Vollendung ist besonders sichtbar bei geöffnetem Tor,

nämlich wenn der Mensch eintritt in das Erdenhaus und heraustritt aus dem Erdenhaus. Die Verbindung des Erdenweges, der Durchdringung der Irdischkeit mit der Schöpferkraft — die Man-Rune ist die germanische Form hierfür — mit dem Himmelsweg der Yr-Rune ist gegeben durch die Tyr-Rune: ᛏ Die Tyr-Rune ist das Zeichen des göttlichen Lichthelden, des Lichtkampfes. Von der Erde aus wird viermal der Lichtpfeil gegen den Himmel gerichtet. Mitten durch das Tor schwirrt der Pfeil. Durch den ganzen Giebel bis zur Giebelhöhe empor, durch die Vierzahl deutend, daß auch in der Erde das Licht ist. Im Aufstieg der Tyr-Rune und dem Abstieg der Yr-Rune, die sich der Tyr-Rune vereint und sie in der Gipfelspitze leibhaftig über sich erhebt, ist Lichtkampf und Lichtvollendung des Menschenlebens auf der Erde ausgesprochen. Um diese wichtigsten Zeichen sind noch manche anderen Runen geordnet, die den Lichtkampf des germanischen Menschen noch weiter aussagen. Selbstverständlich geht aus der Verbindung von Tyr-Rune und Yr-Rune die Sig-Rune hervor, die ausspricht: „Der Schöpfergeist muß siegen“: ᛋ So erscheint in einem solchen Haus der Mensch als Krone und Herr der Schöpfung, teilnehmend am schöpferischen Wesen Gottes. Ist der Mensch das Maß des Hauses, so ist das Maß des Menschen Gottschöpfer selbst.

Sinnbild Pflanzenform

Nicht nur das Haus ist nach den Maßen des Menschen gemacht. Ein jedes bildnerische Werk ist nach den Maßen des Menschen gemacht. Denn die künstlerische Formgestaltung sowohl der Grundformen, wie die Gesetzmäßigkeiten ihrer Handhabung, sind Entsprechungen der körperlich-seelisch-geistigen Kräfte des Menschen. Die Kraftlinien der Formgestalt, die geometrische Struktur von Körper und Fläche sind Entsprechungen der menschlichen Kräfte und der im Menschen wirkenden Kräfte. Die geometrische Form des niedersächsischen Bauernhauses oder etwa der Rose vom Westportal des Straßburger Münsters sind also keine abstrakten Formen, sondern Abbildungen natürlicher Kraftlinien. Allerdings sind sie keine Abbildungen organischer Geschöpfe. Wer die Kunst auf die Abbildung organischer Geschöpfe beschränken wollte, der müßte die

Baukunst aus der Kunst ausschalten. Er müßte auch weitere Bezirke nordischen Schaffens, z. B. die Arbeiten der germanischen Bronzezeit, für grundsätzlich artfremd halten. Die Kunst auf die Abbildung organischer Wesen beschränken zu wollen, ist genau so einseitig wie das Gegenteil, die Abbildung bestimmter organischer Wesen, z. B. des Menschen, zu verwerfen, wie es die Religion der Mohammedaner tut.

Die organische Formgestalt beschäftigt die Volkskunst ebenso stark wie die geometrische Formgestalt. Da jedes natürliche Geschöpf, Pflanze, Tier, Mensch, von der Struktur seiner Kraftlinien in seiner Formgestalt bestimmt ist, sucht die Kunst diese Kraftlinien zu erkennen und aus ihnen die organische Gestalt so zu entwickeln, daß die Wesenheit des Geschöpfes die charakteristische Gestalt erhält. Daher sind die geschöpflichen Darstellungen der deutschen Volkskunst *typische* Darstellungen. Sie sind weder idealisiert im Sinne eines schönen Scheins noch sogenannte naturgetreue Abbildungen bestimmter Einzelwesen. Wenn z. B. die Kuh Liese gemalt wird, so werden wohl besondere Merkmale der Kuh Liese betont, aber das Wesentliche ist, die typische Kuhgestalt zu formen. Ein jedes Wesen ist im Volksbewußtsein und in der künstlerischen Gestaltung ein Sinnbild menschlichen Lebens. Der geschöpfliche Typ, z. B. der Rose oder des Stieres, ist gleichsam in der Mitte zwischen geometrischer Grundfigur und der menschlichen Persönlichkeit: in ihm gestaltet sich die menschliche Persönlichkeit Sinnbilder für besondere Bezirke ihres körperlich-geistig-seelischen Lebens. Der Mensch gehört bis zu einem gewissen Grade dem vegetativen Leben an, dem bestimmte seelisch-geistige Eigenschaften entsprechen. Hierfür können die Sinnbilder der pflanzlichen Formenwelt entnommen werden. Ebenso werden der tierischen Formenwelt die Sinnbilder entnommen für das animalische Leben, dem der Mensch bis zu einem gewissen Grade angehört, und dem bestimmte seelisch-geistige Eigenschaften entsprechen.

Es sind bestimmte Pflanzen und Tiere, die in der deutschen Volkskunst und Volksdichtung immer wieder als Sinnbilder erscheinen. Die Pflanzenwelt ist sichtlich bevorzugt, da sie heilsamer für den Menschen ist als die Tierwelt. Die Pflanze als Wesen ist tief in die Begriffsbildung des Volkes eingegangen, und das Volk zeigt sein

eigenes Wesen gern im Sinnbild des typisierten Pflanzenlebens. Der Lebensbaum ist uralter völkischer Begriff, ebenso die Lebensblume. Dieses erhabene Sinnbild erscheint als Baum mit Blüten oder Früchten oder als dreisprossige Blume. Oft wachsen Baum oder Blume aus einer Urne empor (Abb. 54), aus dem Gefäß des Schöpferischen, dem Gefäß, in dem das Lebenswasser kreist. Oft ist der Baum von Vögeln oder Hirschen oder Pferden (Abb. 54) umgeben. Abwandlungen des Sinnbildes des Lebensbaumes sind der Maibaum, der Erntebaum, der Pfingstbaum, der Weihnachtsbaum, der Gerichtsbaum, die Friedenseiche, der Hochzeitsbaum und auch das Grabkreuz. Den Charakter des Lebensbaumes haben auch die Schiffswimpel, wie sie in der Kurischen Nehrung gebräuchlich sind (bei S. 176). Wie der Maibaum eines Ortes geschmückt wird mit sinnbildlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben, so sind auch diese geschnitzten Schiffswimpel sinnbildliche Darstellungen aus dem Leben der Schiffer. Regelmäßig sind Häuser, Kirchen, Schiffe dargestellt. Meist bezeichnet ein Haus den Heimatort auch namentlich, z. B. „aus Nidden". Diese Wimpel sind meist sehr farbig. Mit ihnen schwebt über den fahrenden Schiffen sichtbar die Heimat. Als ein Urbild des Baumes wird sehr viel der Paradiesbaum mit Adam und Eva dargestellt. Aber auch Christus wird als Baum besungen: „Es ist ein Reis entsprungen / Aus einer Wurzel zart." Und von Maria heißt es: „Und unser Lieben Fraue, / Der träumete ein Traum, / Wie unter ihrem Herzen / Gewachsen wär ein Baum. / Und wie der Baum ein Schatten gab / Wohl über alle Land, / Herr Jesus Christus, der Heiland, / Also ist er genannt." Das Geschlecht hat seinen „Stammbaum". Der Gesunde „wurzelt" in seinem Volk. Eine Familie „grünt" in allen ihren „Zweigen". Der jüngste „Sproß" ist der Liebling des Hauses. Das junge Mädchen ist eine zarte „Knospe". Und das junge Weib „erblüht". Die Kranken und Alten „welken" dahin. Eine „fruchtbare" Familie, eine „unfruchtbare" Frau, das „keimende" Leben — solche und viele andere Worte zeigen im Sinnbild der Pflanze das Menschenleben. Der Garten ist das Sinnbild des geordneten Lebens, und zwar ist es die Liebesordnung als die eigentliche Ordnung des Lebens, die im Garten herrscht. Ein Mädchen auffordern, mit in den Garten zu kommen, heißt, sie lieben

wollen. Der Garten ist nicht nur Sinnbild der irdischen Liebe. Er wird auch Sinnbild der himmlischen Liebe. „Maria wollt in Garten gehn. / Was wollt Maria im Garten sehn? / Schönste Maria! / Sie wollt ein Blümlein pflücken gehn, / Sie wollt ein Blümlein pflücken gehn. / Schönste Maria!" Maria selbst wird zum Garten. „Ave Maria zart, / Du edler Rosengart, / Lilienweiß, ganz ohne Dornen." Hier sind zugleich nebeneinander die beiden Blumen genannt, die in der deutschen Volksdichtung von allen Blumen am häufigsten genannt werden: Lilie und Rose. Beide Blumen sind der Liebe geweiht, beide der irdischen wie der himmlischen Liebe. Unter der Lilie wird stets die weiße Lilie verstanden. Sie ist das Sinnbild der Jungfräulichkeit, der Unschuld, der reinen Liebe, die sich noch nicht hingegeben hat, auch der Liebe, die sich nicht vollenden konnte, da der Tod dazwischentrat, auch der unglücklichen Liebe. So steht sie auf dem Grab. Und es sind dann meist drei Lilien, zum Zeichen, daß sich im Himmel die Liebe erfüllt hat. „Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab." Oder die reinen Seelen der beiden Liebenden, wenn beide das Grab umschließt, erblühen auf ihrem Grabe. „Man legte den Ritter zu ihr in' Sarg, / Begrub sie unter der Linden, / Es stunde an kein halbes Jahr, / Da wuchsen herauf zwei Lilien." Daß die weiße Lilie auf allen Bildern der Verkündigung abgebildet ist, ist bekannt. Sie ist Verkündigung der jungfräulichen Geburt des Gottessohnes. Daher heißt sie im Volke auch die Marienlilie, Muttergotteslilie. Da sie das Sinnbild der Keuschheit ist, wird sie auch dem Nährvater Christi in die Hand gegeben und heißt auch Josephslilie. Die Formgestalt der Lilie ist die Sechsteilung, der sechsstrahlige Stern. Die Liebesverkündigung, die jungfräuliche Liebe in ihrer Keuschheit, die „erste Liebe" hat in der Tat den Charakter, als rage in die Natur ein Höheres, Unbegreifliches hinein. Eine Entsprechung der reinen Geistigkeit offenbart sich im Sinnbild der reinen Lilie. So ist sie dann auch das gegebene Sinnbild für die Verkündigung der Geburt des Gottessohnes als der reinsten Entsprechung der göttlichen und menschlichen Welt. Die Lilie muß weiß sein, denn Weiß ist jenes vollkommene Sich-Leer-Machen, jenes große Schweigen, in dem allein Gott wirkt. Weiß ist jene bräutliche Leere, das heißt Unversehrtheit und Bereitschaft, die der jungfräulichen Liebe, der irdischen Liebesverkündigung,

eigen ist. Das Sinnbild der erfüllten Liebe ist die Rose, und zwar wiederum der irdischen wie der himmlischen Liebe. Eine Liebesaufforderung heißt: „Ach Jungfrau, wollt ihr mit mir gahn, / Da wo die roten Röslein stahn?" Eine Liebesantwort heißt: „Die Röslein soll man brechen / Zur halben Mitternacht / Da ist Rösleinbrechens Zeit." Eine Liebesverweigerung heißt: „Er wollt die Röslein brechen ab. — / Laß stehn die Röselein / Brich ab das bittere Nesselein." Der Liebende singt: „Ein edles Röslein zarte / Von roten Farben schön / Blüht in mein's Herzens Garte. / Für alle Blümlein ich's krön." Das Mädchen, das Liebe gewähren will, singt: „Mein Herz will ich dir aufschließen, / Zu einem Rosengärtelein, / Darin sollt du spazieren / Nach all deinem Willen dein." Ein Mädchen, das lieben möchte, geht in den Rosengarten. „Es wollt die Jungfrau früh aufstehn, / Wollt in des Vaters Garten gehn, / Rot Röslein wollt sie brechen ab, / Davon wollt sie sich machen / Ein Kränzelein wohl schön." Die Liebessehnsucht singt: „Ich werf mit Rosenblättelein / In Liebchens Fenster ein. / Ei! Schlaf er oder wach er, / Ich möchte bei dir sein. / Das Fensterlein steht auf / Wie bei dem Vogelsteller. / Ich wag mich nicht hinauf. / Wollt Gott, ich fänd im Garten / Drei Rosen auf einem Zweig, / Ich wollte auf sie warten, / Ein Zeichen wär mir's gleich. / Das Morgenrot ist weit. / Es streut schon seine Rosen. / Adje, mein schöne Maid." Rosen blühen auf den Gräbern der erfüllten Liebe und bringen dem überlebenden Geliebten den Liebesgruß. „Dann begräbt man mich unter den Rosen rot, / Dann wächst eine Rose auf meinem Grab, / Dann kommt mein Herzlieb und pflückt sie ab." Oder es heißt: „Auf dem Grabe wächst ein Gras, / Brich mir die Rosen ab! / Brich sie ab, trag sie heim, / Trag sie in dein Schlafkämmerlein, / Daß du nicht schläfst allein." Zwischen irdischer und himmlischer Liebe schwebt die Liebe der Mutter zum Kind. Sie schenkt dem Kind rote Rosen im Schlummerlied. „Guten Abend, gut Nacht, / Mit Rosen bedacht, / Mit Näglein besteckt, / Schlupf unter die Deck! / Morgen früh, wenn's Gott will, / Wirst du wieder geweckt." Die erfüllte himmlische Liebe ist Christus. Sein Sinnbild ist die Rose. „Maria, du das Zweiglein bist, / Dein Sohn, die Blum, die schöne Ros, / Ist Gott und Mensch in deinem Schoß." An die göttliche Liebe sind die innigen Worte in „Des Knaben

Wunderhorn" gerichtet: „O Röslein rot! / Der Mensch liegt in größter Not. / Der Mensch liegt in größter Pein, / Je lieber möcht ich im Himmel sein. / Da kam ich auf einen breiten Weg, / Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen. / Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott, / Der liebe Gott wird mir ein Lichtlein geben, / Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben." Die Formgestalt der Rose ist die Kreisform, das Sinnbild der Unendlichkeit. Die Liebe will Unendlichkeit. Die Kreisform der Rose ist gegliedert durch die Fünfteilung. Fünfteilig ist sinnbildlich die schöpferische Ordnung. Aus der Liebe geht das geschöpfliche Leben in seiner Ordnung hervor. Dabei ist die Liebe trotz allem sichtbaren, ja selbst üppigen Blühen ein großes Geheimnis. Geschlossen, verborgen hält die Rose ihren Kelch, ihre Samenkapsel unter der Fülle der Blütenkrone. Sie ist ganz verschwiegen, wie das Geheimnis der Liebe nicht ausgesprochen werden kann. Die Liebesrose ist rosenrot. Denn die Liebe ist auf Erden da und hüllt sich in die strahlendste Farbe der Irdischkeit, mit der Farbe des Herzblutes die grüne Natur schmückend. Mit Rosenbildern schmückt die deutsche Volkskunst Türen und Schränke, Balkenschnitzereien, Webereien, Stickereien, Töpfereien, Schmuckstücke, Brautkronen und Totenkronen. Die eiserne Totenkrone aus Oberöstereich (bei S. 49) ist am Reif und dem gekreuzten Bügel geschmückt mit Rosen; umgeben und behütet ist der tote Mensch von Liebe. Die Spitze der Krone aber ist geschmückt mit lilienartigen Blüten. Es ist dies jedoch nicht die sechsblättrige Lilie der Verkündigung; die Lilien dieser Totenkrone haben acht Blütenblätter und zeigen so die in Unschuld erlangte Vollkommenheit an. In der Tat gebührt die Totenkrone der im Stande der Unschuld verstorbenen Jungfrau. Fast ist es, als ob das ganze Menschenleben, insbesondere des Mädchens und des Weibes, begleitet ist von Lilien und Rosen. Rosenrote Schleifen werden schon dem kleinen Mädchen ins Taufkleid geschlungen. Rosen werden auf den Weg der Braut gestreut. Und auf die Hände der Toten wird einst die weiße Rose gelegt.

Zur weißen Lilie, zur roten Rose gesellt sich als dritte Liebesblume das blaue Vergißmeinnicht. Es ist das Blümchen der Treue. „Ein Blümlein steht im Garten, / Das heißt Vergißnichtmein." Von ihm wird gesungen: „Blau blüht ein Blümelein, /

Das heißt Vergißnichtmein, / Dies Blümlein leg ans Herz, / Und denk an mich." In ihm offenbart sich der Himmel des Glaubens. „Weiß mir ein Blümlein blaue / Von himmelischem Schein." Treuer Liebe wird verheißen: „Wirst hold ein Blümlein finden, / Das heißt Vergißnichtmein, / Am Anger bei der Linden / Wird es dein eigen sein, / Das lieb blau Äugelein." Treue Liebe wird bestätigt. „Drauf gab sie mir zum Pfand / Vergißmeinnicht im Kranz, / Die gab sie mir zum Pfand / Mit ihrer schneeweißen Hand." Unter dem Sinnbild des Vergißmeinnichts geloben die getrennten Liebenden sich Treue. „Ist es nicht eine harte Pein, / Wenn Liebende nicht beisammen sein? / Drück mich fest in dein Herz hinein, / Wachsen daraus Vergißnichtmein." Vergißmeinnicht, Treue dauert über den Tod hinaus. „Geh ich in den Kirchhof 'nein, / Seh ich die Totenpein. / Auf meinem Grabe steht ein Stein, / Drauf: Vergißnichtmein. / Komm und brich Blümlein ab / Setz dich aufs kühle Grab, / Wenn du's gebrochen hast, / Nimm's und schieb's in die Tasch. / Von der Tasch auf den Hut, / Da bleibt die Liebe gut. / Von der Hut auf die Bank, / Da bleibt die Liebe lang. / Von der Bank auf den Tisch, / da bleibt die Liebe frisch, / Von dem Tisch auf das Bett, / Da bleibt die Liebe fest. / Von dem Bett auf das Grab, / Da bleibt die Liebe zart. / Von dem Grab auf den Stein, / Da bleibt die Liebe fein." Das kleine runde Vergißmeinnicht mit seiner Kreisform der Ewigkeit und Allmacht, seiner H.mmelsfarbe des Glaubens und der sonnenhaften, gelb leuchtenden Mitte seiner Blüten ist so recht ein Sinnbild der Gewißheit der Treue. Es ist eine kleine, fast kindliche Blume. Liebe hat in der Tat Kinderglauben.

Viele Blumen haben in der Volkskunst und Volksdichtung sinnbildhafte Bedeutung: Rosmarin, Veilchen, Klee, Tulpen, Kaiserkrone, Nelke. Meist stehen sie in einer Beziehung zum Liebesleben. Es ließe sich eine ganze „Botanik der Liebe" zusammenstellen. Schon die Namen deuten die Liebesbeziehung an: Wohlgemuth, Jelängerjelieber, Wegwarte, Augentrost, Ehrenpreis, Frauenschuh, Maßliebchen, Frauenblattel, Liebstöckel, Frauenherz, Frauenmantel, Liebfrauenbettstroh. Alles aber, was blüht, ist zum Welken bestimmt, und es kommt der Schnitter Tod. In dem Erntelied vom Schnitter Tod sind sie alle noch einmal aufgezählt, die den Bauerngarten schmücken und das Menschenleben mit Schönheit und Sinn-

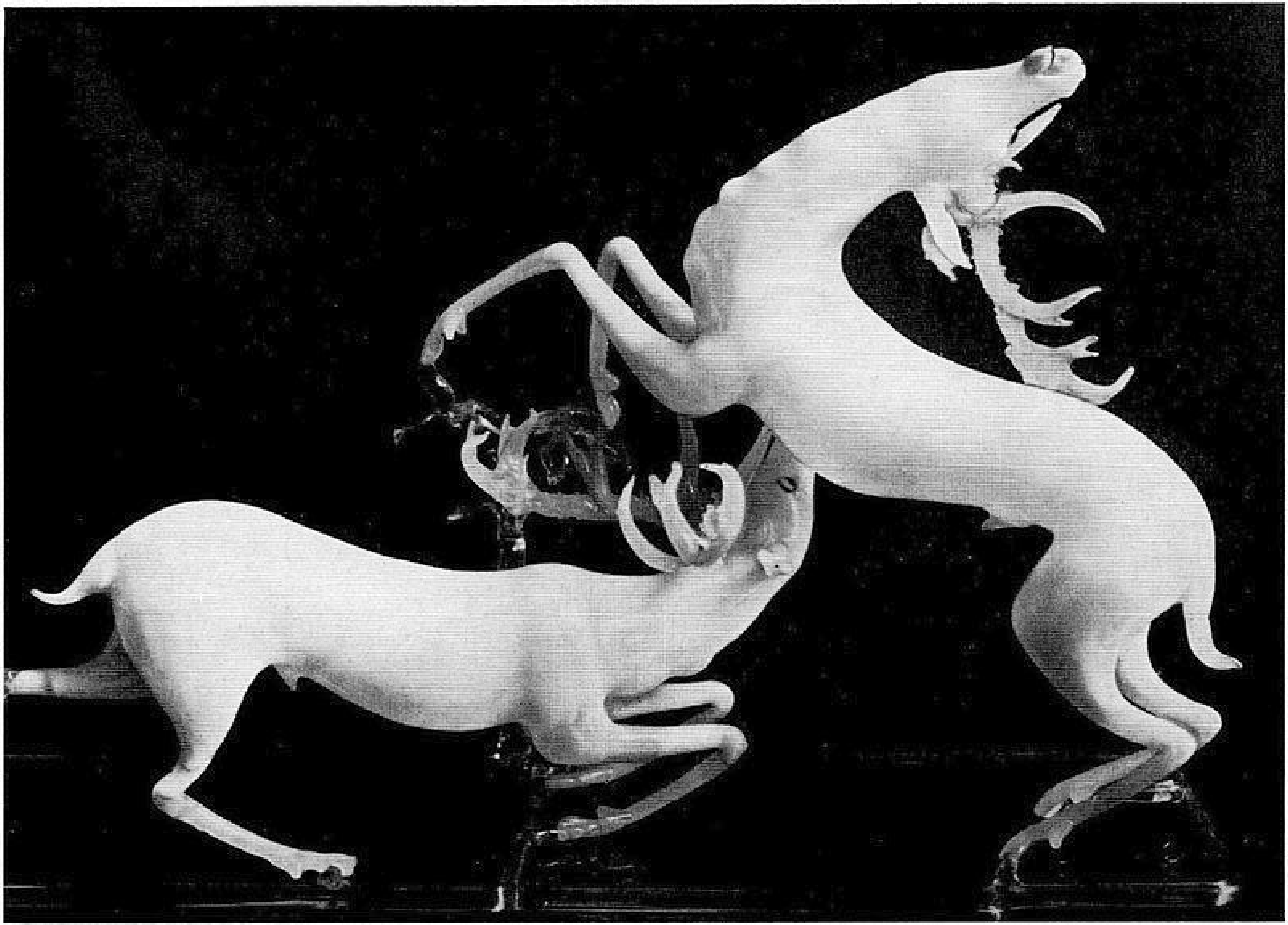
bildkraft begleiten. „Was heut noch grün und frisch dasteht, / Wird morgen schon hingemäht, / Die edel Narzissen, / Die Zierde der Wiesen, / die schön Hyazinthen, / Die türkischen Binden, / Hüt dich, schön's Blümelein! / Ihr Rosen, ihr Lil'gen, / Euch wird er austilgen, / Auch die Kaiserkronen / Wird er nicht verschonen, / Hüt dich, schön's Blümelein! / Die himmelfarben Ehrenpreis / Die Tulipanen gelb und weiß, / Die silbernen Glocken, / Die goldenen Flocken, / Sinkt alles zur Erden, / Was wird daraus werden? / Hüt dich, schön's Blümelein! / Ihr hübsch Lavendel, Rosmarin, / Ihr vielfärbige Röselin, / Ihr stolzen Schwertlilien, / Ihr krause Basilien, / Ihr zarte Violen, / Man wird euch bald holen. / Hüt dich, schön's Blümelein!" Aber die reine Liebe, deren Sinnbild alles Blühen ist, kann nicht vergehen. Kein Todeslied wird gesungen, sondern ein Erntelied. Und so kommt auch das Blühen unvergänglich wieder. „Trutz Tod! Komm her! Ich fürcht dich nit! / Trutz Tod! Komm her! Tu deinen Schnitt! / Wenn man mich verletzet, / So werd ich versetzet / In himmlischen Garten, / Deß tu ich erwarten. / Freu dich! Schön's Blümelein!"

Wenn in der deutschen Volkskunst die Blume dargestellt wird, gemalt, gestickt, gewebt, geschnitzt, oder in welcher Werkausführung es auch sei, so wird grundsätzlich die pflanzliche Form so gestaltet, daß nicht die Blume als abgepflückt, abgeschnitten, abgebrochen erscheint — es sei denn, das Abgebrochensein soll versinnbildlicht werden — sondern die Blume wird in ihrer lebendigen Kraft dargestellt. So wird das Erdstück, auf dem sie steht, mitgemalt, wie bei den Tulpen auf der Schranktür aus dem Feuchtwanger Heimatmuseum (bei S. 129). Oder die Blumen werden in einer Vase oder einem Korb blühend abgebildet, wie auf unzähligen Bauernmalereien, Webereien, Stickereien (bei S. 128). Oder sie werden aus einer gleichmäßigen unendlichen Linie entwickelt, einem in sich geschlossenen Rankenwerk. Die einfachste Form einer solchen unendlichen Linie ist der Kranz, zu dem die Blumen gebunden werden, oder aus dem sie erblühen (bei S. 49). Keine Blume wird dargestellt, ohne daß in der Darstellung mit dem Sinnbild des Blühens nicht auch das Sinnbild des Wachsens erscheint, doch wird das Blühen betont.

Weniger ein Sinnbild des Blühens als des Wachsens ist der Baum. Unter den vielen Bäumen der Heimat hat das deutsche Volk zwei Bäume besonders gewählt, die geradezu als die deutschen Bäume angesehen werden: Die Eiche und die Linde. Die Eiche ist das Sinnbild der Kraft und Männlichkeit. Sie splittert wohl im Sturm, aber aus Knorren und hartem Astwerk grünt sie immer wieder. Sie ist heiliger Baum der Deutschen. Viele Sagen spielen um sie. Im alten Volksbrauch ist sie der Baum des Gerichtes. Dieser Baum des Kampfes schirmt den Frieden. Friedens-Eichen stehen an vielen deutschen Orten. Ihr seltsam geformtes Blatt, das im Winter wohl dorrt und trocknet, aber nicht abfällt, hat stets die Volksphantasie bewegt. Welches Kind hat nicht mit Eicheln gespielt und sich begeistert an dem kleinen Pfeifennäpfchen? Seltsamerweise wird die Eiche in der Volksdichtung kaum genannt. Und doch ist deutsches Leben nicht zu denken ohne die Eiche. Eichenbalken tragen das niederdeutsche Dach. Eichenbalken sind zum Schiffsrumpf gefügt. In Schränken und Truhen und manchem Gerät ist die Eiche dem deutschen Volk hilfreich nahe. Unzählige freie Geschlechter haben sich eine Eiche zum Lebensbaum gepflanzt. Heiliger Baum ist auch die Linde. Sie ist das Sinnbild der Güte und Weiblichkeit. Die Eiche ist kein Liebesbaum, ist Baum der Tat und des Kampfes. Die Linde ist der Liebesbaum des Volkes, jungfräulich und mütterlich zugleich. Sie ist Volksmutter. Als Mutter des Dorfes steht die Dorflinde da, Sinnbild der behütenden Gemeinschaft. „Am Brunnen vor dem Tore, / Da steht ein Lindenbaum." In ihrem Schatten spielen die Kinder des Dorfes. Um die Linde tanzt die Jugend und findet sich zur Liebe. „Dort unter der grünen Linde, / Da geht ein freier Tanz. / Und da nahm ich mein wacker schön's Mädel / Vertraulich bei der Hand." Wunderbar süß ist der Duft der blühenden Linde. Er umschmeichelt die Liebenden. Die Zweige rauschen mit ihren grünen Blättern. Die Blätter haben eine anmutige Herzform, die Liebesform. Die Krone der Linde wölbt sich zur mächtigen Kuppel. Unter ihr sind die Menschen geborgen. „Es sah eine Lind' ins tiefe Tal, / War oben breit und unten schmal, / Worunter zwei Verliebte saßen, / Vor Liebe ihr Leid vergaßen." Hier wohnt Frau Nachtigall, der Liebesvogel. „Nachtigall, wo ist gut wohnen? / Auf der Linden in der



Kuchenmodel aus Salzburg



Kämpfende Hirsche

Kronen." Die Linde ist der rauschende Traumbaum. „Ich träumt in seinem Schatten / So manchen süßen Traum." Ein Liebesbaum ist auch die Birke. Aber sie ist Jungfrau und Braut. Niemals ist sie Sinnbild der Mütterlichkeit, der gütig behütenden Weiblichkeit. Die Birke ist mädchenhaft, zart, verlockend und Liebe gewährend, aber in allen Ehren. Sie ist Sinnbild der liebereifen grünenden Natur, die zur Liebesvereinigung, zum Wachsen und Früchtetragen drängt. Sie ist der Baum des Liebesmonats Mai. Sie heißt selbst die Maie. Was vom Wonnemonat Mai gilt, gilt auch von der Birke, der Maie. „Alles neu macht der Mai." „Komm, lieber Mai, und mache / Die Bäume wieder grün." Maifeste sind Fruchtbarkeitsfeste. Die Maie verheißt den Segen der Fruchtbarkeit. Die Maie — meist als Pfingstmaie — ist sogar bis in die Großstadt gedrungen. Sie ist hier fast so freudig willkommen wie der Tannenbaum zur Weihnachtszeit. Auf den Dörfern stecken die Burschen den Mädchen buntgeschmückte Maien an die Tür, ans Fenster als erlaubten Liebesgruß. „Ich geh, den Mai zu hauen, / Hin durch das grüne Gras, / Schenk' meinem Buhl die Treue, / Die mir die Liebste was, / Und bitt', daß sie mag kommen, / All' an dem Fenster stahn, / Empfang den Mai mit Blumen, / Er ist so wohlgetan." Aber auch der Spott fehlt nicht. Dem Mädchen, das sich mißliebig gemacht hat, werden dürre Reisigbündel als Schandmaien ans Fenster gesteckt. Für das ganze Dorf wird als Segenszeichen der Maibaum errichtet, der meist eine Birke, oft auch eine Fichte oder Tanne ist. Der Stamm wird der Zweige beraubt, die Rinde wird abgeschält, nur das Oberteil des Wipfels bleibt in seinem Grün stehen. Der Stamm wird geschmückt mit Blumenkränzen und bunten Bändern. Allerlei Gegenstände werden an dem Stamm befestigt. Es sind bildliche Darstellungen aus dem Volksleben. Da hängen Häuser, Mann und Frau, die Kirche, der Wagen, der Pflug, die Sense und vieles andere. Um den Maibaum wird getanzt und gesungen und geschmaust und getrunken. Überallhin sollen Freude und Segen der Maien kommen. Daher gibt es auch Maien, die herumgetragen werden in ganzen Umzügen durch das Dorf, durch die Felder. So wandelt sich schließlich die Maie in das lebendige Menschenwesen. Ein Mädchen wird mit Birkenlaub umhüllt, bekränzt und mit bunten Bändern geschmückt. Die Mai-

braut ist es oder das Mairöslein, ein weißgekleidetes Mädchen, das die Maie trägt. Maibraut ist das schönste, liebenswerteste, beliebteste Mädchen. Sie erscheint als das Abbild der germanischen Huldin Perchta. Das germanische Christentum hat den Mai der Jungfrau Maria geweiht, und nun schmücken sich alle Marienbilder mit grünen Maien. Und im Lied wird dem ewigen Leben, Gott selbst, die Maie als Sinnbild des sich immer erneuernden Lebens gegeben. „Der Maie, den ich meine, / Das ist der liebe Gott, / Er hat um unsertwillen / Gelitten Schimpf und Spott, / Darzu den bittern Tod."

Von den deutschen Bäumen sind Tanne und Fichte als Christbaum die verbreitetsten Sinnbilder. Doch ist der Brauch verhältnismäßig jung. Er wird literarisch zuerst 1605 erwähnt und ist nach diesem Zeugnis im Elsaß aufgekommen. Der immergrüne Baum, mit Lichtern geschmückt zur Sonnenwende und zur Geburt des Gottmenschen, ist ein wahres Sinnbild. Daneben ist der Sinnbildcharakter von Bäumen wie Esche, Erle, Eibe, Weide, Wacholder nur noch lebendig bei Menschen, die mit besonderer Hingabe dem Wesen der Bäume der Heimat sich zuwenden. Da erscheinen Erle und Weide als Gespensterbaum, von Nebelschleiern umweht, die Eibe als der Totenbaum, Wacholder als ein Wächter am Grabe der Vorzeit. Aus ferner Vorzeit dämmert das Bild der Weltesche Yggdrasil auf, unter der die drei Nornen sitzen, an deren Stamm Odin neun Nächte lang hing und einäugig ward. Einer der verbreitetsten Bäume, die Buche, die selbst ganze Wälder bildet, ist gleichsam zum redenden Baum des deutschen Volkes geworden. Aus Buchenholz wurden die Runenstäbe geschnitten, und jeder Buchstabe, den der Deutsche nennt und schreibt, trägt den Namen des Baumes, Buchstabe, und alle Buchstaben sammeln sich wieder in dem Buch, das, wenn es recht geordnet ist, ein gewachsenes Sinnbild des Lebens sein soll, ein Lebensbaum, zwischen dessen Blättern, den Blättern des Buches, Blüten und Früchte sind und der Lebenssamen ausgestreut wird.

So wie die deutsche Volkskunst zu vielen ihrer Kunstwerke die Blume lebendig verwendet, wie in Hochzeitskränzen, Jungfernkränzen, Erntekronen, Totenkränzen, so wird auch der lebendige Baum zum Volkskunstwerk gestaltet. Der Blume entspricht am

meisten die Grundform Kreis und Kugel. Daher sind die Blumensträuße und die Blütenkränze die dem Wesen der Blume am meisten entsprechenden Verbindungen. Gestreute Blumen, Streumuster, sind stets geopferte Blumen, in ihrem Sterben dargebrachte Blumen, während Strauß und Kranz in ihrem Leben, und zwar ihrem gemeinsamen Leben dargebrachte Blumen sind. Das sind auch die Grundformen, in denen die Blumengestalten gebildet werden. Dabei spielt die freie Erfindung von Formen und Farben noch eine Rolle. Sehr viele der gestickten Blumen gibt es nicht, aber sie sind alle Abwandlungen einer lebendigen Form, aus dem organischen Gesetz gestaltet, und haben sich dann gelöst von dem Abbild der natürlichen Blume und zeigen nur noch den Sinnbildcharakter. Es entsteht gleichsam eine zweite Natur, die der menschlichen Phantasie. Diese zweite Natur, die unnaturalistische Kunstform, wird niemals die erste Natur, die natürliche Welt, beleidigen, wenn die gestaltende Phantasie aus der Fülle des gesetzmäßig Schönen schafft, ihr Werk eine Verherrlichung des Lebens ist und der Einheit des Lebens dient. Dies gilt auch für die Baumgestaltungen der Volkskunst. Der Christbaum und die Maie sind lebendige Bäume. Das Wesen ihrer Farbformgestalt wird in der Umgestaltung betont. Das Grün der Maie wird gleichsam zum Blühen erweckt mit bunten Bändern und Zierrat. Das Grünen selbst wird mitten ins Menschenleben gestellt in der zarten jungfräulichen Birkenform, die unmittelbar eine bewegte Freude ausstrahlt. Daneben ist die Tanne voll erhabenen Ernstes. Ihre Grundform ist das Kreuz. In der Querstellung ihrer Zweige zeigt sie unverhüllt Kreuz über Kreuz. Die Strahlenkreuze beginnen nun leibhaftig zu strahlen im Lichterschmuck. Die Grundform des Baumes ist die Pyramide, der Kegel. Auch dort, wo die Krone sich zur Kuppel wölbt, wie in der Linde, wächst sie aus der Pyramidenform. Denn das Wesen des Baumes ist es, zu stehen und zu wurzeln. Die Blume wird getragen. Klar und eindringlich wirkt die Kegelform des Baumes in den Spielzeugfiguren. Köstlich ist es, wie hier ein einfaches und vollkommenes Handwerk die Formgestalt des Baumes sichtbar macht. Eine Schachtel erzgebirgischen Spielzeugs kann mit ihren kleinen, oft nur einige Zentimeter großen Figuren die Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Volksschaffens eindringlicher zeigen als

manche große Kunstausstellung. Auf bildlichen Darstellungen vergangener Jahrhunderte deutscher Volkskunst ist als Baum besonders oft der Baum der Versuchung aus dem Paradies dargestellt, kaum als Apfelbaum, sondern als Sinnbild des Lebensbaumes, der Früchte trägt.

Die Früchte haben für das deutsche Volksbewußtsein eine ebenso große Bedeutung wie die Blumen, die Blüten. Die Blüte erfüllt sich erst in der Frucht. Die Frucht ist regelmäßig Sinnbild der Fruchtbarkeit, oft auch Sinnbild der Liebe. So ist der Apfel ein Liebeszeichen. Als Liebesgabe wirft das Mädchen den Apfel dem Auserwählten zu. Schon Freyr wirbt um Gerd mit elf Goldäpfeln. Nach dem Sündenfall ist der Apfel nicht mehr verboten, ist nicht mehr Sinnbild der verbotenen Frucht. Er wird zum Apfel des Reiches, dem Reichsapfel. Er wird Heilszeichen, denn er wächst am Lebensbaum. So kommt der Apfel auch an den Weihnachtsbaum, der eine Gestalt des Lebensbaumes ist. Der Apfel ist als Sinnbild weiblich, wie auch der Lebensbaum, der Mutterschoß, aus dem alles Leben hervorgeht, und der alles Leben behütet. Er ist auch Sinnbild des weiblichen Geschlechts. Zu Eva gehört der Apfel. Aber auch Maria hat den Apfel und reicht ihn dem Jesusknaben als die Weltkugel zum königlichen Spiel. Äpfel werden die Brüste in manchem Liebeslied genannt. Liebeszeichen und Sinnbild der Fruchtbarkeit ist auch die Kirsche. Besungen wird der kirschrote Mund der Liebsten. Wilde Früchte wie Brombeeren und Haselnüsse sind wilde Liebe, und die Beeren und Nüsse sind Sinnbilder der unehelichen Kinder. Sinnbilder der Fruchtbarkeit sind nicht nur die Obstfrüchte, sondern auch die Feldfrüchte. Obstfrüchte sind meist Sinnbilder für die Fruchtbarkeit einzelner Menschen, während die Feldfrucht Fruchtbarkeit der Gemeinschaft bedeutet. Insbesondere sind die Kornähre und das Kornfeld Sinnbild der gemeinschaftlichen Fruchtbarkeit. Ernte des Brotkornes ist das eigentliche Erntefest. Auch die Weinernte kommt noch hinzu. Brot und Wein sind die uralten Sinnbilder der gemeinschaftlichen Lebenserneuerung aus den Kräften der Erde. Kornähre und Brot sind als Sinnbild weiblich. Die Märchen erzählen von der Kornmuhme, der Roggenmuhme. Erntezeit ist Vervielfachung des Lebens. Aus dem Mutterschoß tritt

das Leben in neuer, vermehrter Gestalt hervor. Das ist nicht nur irdische Erfahrung, sondern auch kosmische Weisheit. Unter dem herrschenden Sternbild der Jungfrau vollzieht sich die Ernte. Spica, die Ähre, heißt der leuchtendste Stern des Sternbildes Jungfrau. Nur das reine jungfräuliche Wesen ist zur Mutter bestimmt, deren Früchte gesegnet sind. So wird seit christlicher Zeit die Ernte der Jungfrau Maria geweiht, und besonders im deutschen Mittelalter wird Maria als Jungfrau im Ährenkleid gemalt, weniger auf den berühmten Tafeln als auf den Bildern, die in den Dorfkirchen hängen. Im Erntekranz vereinigen sich die Sinnbilder der Ernte. Auch Mohn und Kornblumen sind nicht vergessen. Eine Ernte ist auch der Tod. Sinnbild des Reifens im Tode ist die Ähre auf dem Grabmal.

Sinnbild Tierform

Nicht nur das Volk ist eine Lebensgemeinschaft. Auch die Pflanzenwelt ist eine Lebensgemeinschaft. Auch die Tierwelt ist eine Lebensgemeinschaft. Die Lebensgemeinschaft des Volkes aber gliedert in ihr Leben ein die Pflanzenwelt und die Tierwelt der Heimat. Denn Heimat und Volk sind eine natürliche Gemeinschaft. Mit Tieren lebt der bäuerliche Mensch in Hausgemeinschaft, und dieses innige Zusammenleben strahlt hinein in das ganze Volk und zeugt und befestigt die Sinnbildkraft auch der Tierwelt. Einige wenige Tierarten sind es, die besonders vom Volksbrauch hervorgehoben werden, und wie bei den Pflanzen ist der Sinnbildcharakter dann der ganzen Gattung beigelegt.

Ein Sinnbild der innigen Gemeinschaft sind die Bienen. Es ist gleichsam ein heiliger Staat, den sie bilden. Nach altem Volksglauben werden die Bienen jungfräulich geboren. Sie sind ein Sinnbild der Keuschheit und der schöpferischen Gemeinschaftsarbeit. Ihr Honigsammeln ist ein Sinnbild der guten Werke. Die Bienen meiden alles Schlechte und sammeln das Gute. Ihre Waben sind Sinnbilder der Ordnung und der Sparsamkeit. Die guten Arbeiter des Volkes haben gefüllte Scheuern. Es heißt, daß die Bienen reden können. Sie sind ein Sinnbild der Beredtsamkeit. Die Bienen sind ohne Blüten und Blumen nicht denkbar.

Und auch der Bienenkorb gehört zu ihnen. Daher werden sie entweder dargestellt mit Blumen, denen sie den Honig entnehmen, oder mit dem Bienenkorb, dem sie den Honig bringen. Neben der fleißigen, keuschen Biene ist der Schmetterling, das heitere, lose, lockende Geschöpf, ein Nichtstuer, ein schöner Fant, der im Umherflattern seine Schönheit darbietet. Auch er lebt mit den Blumen, aber er gleicht einer Blüte, die vom Wind fortgeweht ist. Er ist Sinnbild der lichten, sonnigen Schönheit, der Gaukelei der Sinne. Er ist in der Kunstgestalt eine ausgesprochene Schmuckform, deren Sinn eigentlich nur der Schmuck ist. Sein Hin- und Herfliegen ist Liebesspiel ohne Ernst. Er wird Sommervogel genannt, ohne ein Vogel zu sein. Sinnbild des ernsten Liebesspiels sind die richtigen Vögel. Der Flug der Gedanken, der Flug der Gefühle, eilt von Ort zu Ort über die Trennung hinweg und trägt die Liebesgrüße. Der Sang des Vogels ist Liebesgruß. „Es saß ein schneeweiß' Vögelein / Auf einem Dornensträuchelein. / Sag, willst du nicht mein Bote sein? / Ich bin ein zu klein Vögelein. / Es nahm den Brief in seinen Mund / Und flog damit über'n Tannengrund, / Es flog der Liebsten in den Schoß ..." Sehr bekannt ist das Lied: „Wenn ich ein Vöglein wär, / Flög' ich zu dir, / Weil's aber nicht kann sein, / Bleib ich allein." Unter allen Vögeln als Sinnbildern der Liebe kommt der Nachtigall der Preis zu. Sie singt Liebessehnsucht und Liebesklage. „Nachtigall, ich hör' dich singen. / Das Herz tut mir im Leib zerspringen, / Komme doch und sag' mir bald, / Wie ich mich verhalten soll. / Nachtigall, ich hör' dich laufen, / An dem Bächlein tust du saufen, / Du tunkst dein klein' Schnäblein ein, / Meinst, es wär' der beste Wein. / Nachtigall, wo ist gut wohnen? / Auf der Linden, in der Kronen. / Bei der schön' Frau Nachtigall, / Grüß mein Schätzchen tausendmal." Oder ein anderes Lied singt: „Frau Nachtigall, Frau Nachtigall, / Grüß mein Schatz viel tausendmal / Grüß ihn so hübsch, grüß ihn so fein, / Sag ihm, er soll mein eigen sein." Die Nachtigall ist auch die Jungfrau selbst. „Er meint, es säng' ein' Nachtigall, / Es war's ein' Jungfrau fein, / Und kann sie ihm nicht werden, / Trau'rt das Herze sein." Und eine Liebesklage singt das Lied: „Es steht ein' Lind' in jenem Tal, / Ist oben breit und unten schmal, / Darauf da singt Frau Nachtigall / Und manch' Waldvöglein in

dem Wald. / Sing' an, sing' an, mein feines Lieb, / Wir beide müssen scheiden hie." Sinnbilder der Liebe, insbesondere der zärtlichen, liebkosenden Liebe, sind die Turteltauben. Wenn die eine des Pärchens stirbt, so stirbt die andere ihr nach. Der Taubenschlag ist ein Sinnbild der Liebesgemeinschaft. Von der Himmelstaube wird gesungen, durch die die Liebesgemeinschaft erscheint. Die weiße Taube ist das Sinnbild des Heiligen Geistes. „Es flog ein Täublein weiße / Vom Himmel herab, / In engelischem Kleide / Zu einer Jungfrau zart." Vielfaches Sinnbild ist der Kuckuck. Er ist ein ungetreuer Liebhaber, ein Liebhaber, der die Geliebte narrt. Das rechte Mädchen traut dem Kuckuck nicht: „Der Kuckuck auf dem Birnbaum saß, Kuckuck! / 's mag regnen oder schneien, so wird er nicht naß. / Der Kuckuck fliegt beim Nachbar auf's Haus, Kuckuck! / Schön Schatzel, bist du drinnen, komm zu mir heraus, / Der Kuckuck ist drauß'. / Ich steh nicht auf, / Ich laß dich nicht rein, Kuckuck, / Du möchtest der rechte Kuckuck nicht sein, der Kuckuck nicht sein. / Der rechte Kuckuck, der bin ich ja schon, Kuckuck, / Ich bin ja mein's Vaters sein einziger Sohn, des Kuckuck sein Sohn." Der Kuckuck ist auch Schicksalsvogel. Denn auch das Schicksal narrt die Hoffnung des Menschen. Die Zahl seiner Rufe verkündet die Lebensjahre. Er verkündet aber auch die Lebensfreude des Frühlings. „Der Kuckuck mit seinem Schreien / Macht fröhlich jedermann." Die Lerche ist das Sinnbild des reinen Gotteslobes. Ihr senkrechter Flug zum Himmel, ihr jubelndes Lied, ist klares Sinnbild. Der Rabe in seinem dunklen Schwarz trägt die Fülle der Erkenntnis. „Der kluge Rabe" sagt man mit Recht. Raben fliegen um Odin, des Wissenden, Schulter. Sie fliegen um den Berg, in dem der germanische Kaiser der Welt mitten in deutschen Landen schläft. Der Rabe ist Zaubervogel und Vogel des Gerichts. Über ihn erhebt sich unter den Vögeln an Hoheit nur der Adler. Er ist das wahrhaft adlige königliche Tier, Sinnbild der Sonnenherrschaft über die Erde. So ist er Sinnbild des germanischen Reiches. Sein Sendbote ist der Falke, der ritterliche Mensch. Der Falke ist Tier des Kampfes. Bote des Friedens ist der Schwan. Die Schwanenritter, die unter dem Zeichen des Schwanes kämpfen, wollen den gerechten Frieden aufrichten. Sie sind Sendboten einer überirdischen Welt. Unter dem Schwanengiebel wohnt das Glück.

Die Schwäne sind mehr wie Vögel, eigentlich sind sie elementarische Wesen und gehören zu den Feen, die im Schwanenhemd zu den Menschen kommen. Rabe, Adler, Falke sind Tiersinnbilder mehr geistiger Kräfte, der Schwan ist ein Sinnbild mehr seelischer Kräfte. Verwandt dem Schwan, doch gleichsam erdfester geworden ist der weiße Storch als Sinnbild. Auch er bringt dem Hause, auf dessen Dach er nistet, das Glück. Kein Blitz schlägt in ein solches Haus. Das Glück, das er ins Haus bringt, sind die Kinder, und dazu bringt er den Erntesegen. „Storch, Storch, Langbein, / Wann fliegst du ins Land rein? / Bringst dem Kind ein Brüderlein? / Wenn der Roggen reift, / Wenn der Frosch pfeift, / Wenn die goldnen Ringen / In der Kiste klingen, / Wenn die roten Appeln / In der Kiste rappeln." Der Storch ist ein schönes, würdevolles Tier mit einem oft fast menschlichen Gebaren. Er ist überaus erhaben über den Hühnerhof. Der Hahn möchte gern so hoch sitzen wie er, aber er kann es nicht. „Weil er so viele Weiber hat", sagt eine alte Geschichte. Der Hahn aber weckt den Hühnerhof mit seinem Geschrei, und so ist er zum Verkünder des Morgens geworden. So ist er auch der Turmhahn geworden. Er ist der Wetterkundige. Er ist die Wetterfahne geworden und dreht sich nach dem Wind. Allerdings bildet er sich ein, das Wetter zu machen, und er bildet sich ein, daß die Sonne auf seinen Ruf aufgehe. Er ist so eitel und dumm geworden, wieder, „weil er so viele Weiber hat". So ist er das Sinnbild der Wichtigtuerei und Eitelkeit, der Überheblichkeit, die er für Stolz hält. „Er stolziert wie ein Gockelhahn" ist alles andere als ein Lob. Den Hühnern wird wenig Sinnbildkraft beigemessen. „Dummes Huhn", sagt der Volksmund. Aber das Hühnerei ist, stellvertretend für alle Eier, zum Sinnbild von außerordentlicher Bedeutung geworden. In der Eigestalt und dem Oval manifestiert sich eine reine mathematische Form in organischer Gestalt. Und zwar entfaltet sich die ganze organische Gestalt der höheren Geschöpfe aus der Eiform. So ist das Ei der Lebensträger an sich, der Bringer des neuen Lebens. Alle Sinnbilder ragen in den kultischen Bezirk hinein, das Ei aber ist gleichsam die Umfassung aller dieser Sinnbilder in ihrer kultischen Weihe, und zwar ist es ein Sinnbild der Auferstehung. Wenn die Ostereier gesucht werden, so wird das Geheimnis der Auferstehung gesucht;

dies gilt sowohl im natürlichen wie im übernatürlichen Sinne. Zu den Ostergebräuchen gehört das Ei. Die gemalten Eier gehören zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Volkskunst. Der Sinn des Bildes wird hierbei auf wunderbare Weise klar. Alle diese schönen Bilder, die mit Mühe und Kunst gestaltet sind, sind gleichsam schon Ausstrahlungen des Lebens, das im Ei verhüllt ist, und alle Bilder müssen zerbrochen werden, wenn der Sinn des Lebens, das Leben selbst offenbar werden soll. Eiersammeln und andere Bräuche mit dem Ei sind nicht auf Ostern beschränkt. Sie gehören auch zum ersten Mai, dem Tag der Hochzeitsfeier der wiedererwachten Natur. Ein sinnvoller Brauch ist im Oberbergischen als Maibrunnenfest überliefert. Eine Quelle — das neue Leben — wird mit Blumen bekränzt und zu den Blumen werden Eier — also die tierische Frucht zur pflanzlichen Blüte — gelegt. Dazu wird das Lied gesungen: „Der liebe Mai zieht ein / Mit Lied und Sonnenschein. / Er bringt Blümlein rot und weiß. / Wir fegen die Brunnen ihm rein, / Dem Maie, dem Maie! Juchhei! / Der Mai bringt Vöglein jung und alt / Im grünen, grünen Wald. / Brunnen gefegt, dreizehn Eier, so ist es recht. / Blumen im Tal, / Mägdlein im Saal, / Fröhlich ist der Maie." Dreizehn Eier ist ein Hinweis auf die zwölf kosmischen Kräfte des Himmels, die von der dreizehnten Kraft, der göttlichen, getragen werden. Das fröhliche Spiel des Maibrunnenfestes beginnt schon mit dem Sammeln der Eier, die den Brunnen schmücken sollen. Kinder gehen von Haus zu Haus und sammeln Eier. Der reiche Geber wird belohnt mit dem Spruch: „Der N. N. ist ein braver Mann, / Er gibt den Kindern, was er kann. / Fei Roseblümelein, / Der Mai wird's ihm vergelten, / Im Garte und in Felden." Wer aber nichts gibt, der muß den Spottvers hören: „Der Mai schickt eine Eul' auf's Haus, / Die kratzt dem Schelm die Augen aus, / Der Mai schickt einen Fuchs in' Stall, / Der holt ihm seine Hühner all." Neben dem dummen und leicht verängstigten Huhn ist die G a n s ein kluger, tapferer Vogel. Die Gans ist ein weissagender Vogel. Auch sie ist als Haustier verderbt, Fleisch- und Eierproduzent geworden und hat nicht mehr die Wildheit und Naturverbundenheit der Wildgans, auf die allein die Sinnbildkraft zurückgeht. Sie ist Wächterin des Brunnens, des klaren, fließenden Wassers. Viele Gänse-

brunnen gibt es im deutschen Land. Alle Haustiere treten aus ihrer Naturverbundenheit in eine Menschenverbundenheit, die am lebensvollsten im Zusammenleben mit den Kindern ist. Da werden wohl alle Haustiere zu Sinnbildern von Vorgängen des Kinderlebens. So wird die Gans zum Sinnbild der barfußgehenden Kinder. „Eio popeio, was rasselt im Stroh, / Die Gänslein geh'n barfuß / Und haben keine Schuh, / Der Schuster hat's Leder, / Keine Leisten dazu, / Kann er den Gänslein / Auch machen keine Schuh. / Eio popeio, schlag's Kikelchen tot, / Legt mir keine Eier / Und frißt mir mein Brot, / Rupfen wir ihm dann / Die Federchen aus, / Machen dem Kindlein / Ein Bettchen daraus. / Eio popeio, das ist eine Not, / Wer schenkt mir ein' Heller / Zu Zucker und Brot? / Verkauf ich mein Bettlein / Und leg' mich auf's Stroh, / Sticht mich keine Feder / Und beißt mich kein Floh. / Eio popeio." Um das Haus fliegen die Schwalben. Sie fliegen die Straße entlang auf und ab. Sie haben ihre Nester an der Hauswand, im Hausflur, in der Scheune. Sie sind zutraulich, gesellig, und zwitschern immerfort. Sie werden darum zum Sinnbild lustiger Schwatzhaftigkeit. Der Klang ihres kleinen Liedes wird selbst zum Sinnbild dieser Schwatzhaftigkeit, erhält aber im Volksbrauch noch den Sinn des Lichtbotens, der allen Vögeln von Natur eigen ist. „Wittwitt widewitt! Die Schwalbe bin ich. / Michel, Michel, steh auf! / 's ist heller lichter Tag. / Wittwitt widewitt! / G'schwitzige g'schwätzige Weiber / Haben's lang g'schwitzt und g'schwätzt. / Wittwitt widewitt! / Michel, 's ist Licht! Michel, 's ist Licht! / 's ist Licht! 's ist Licht!" Die Eule ist ein Unglücksvogel. Ihr Schrei kündet den Tod an. Nicht geliebt werden, ist schon der Tod. Und so wird der unglücklich Liebende selbst zum Käuzchen: „Ich armes Käuzlein kleine, / Wo soll ich fliegen aus? / Bei Nacht so ganz alleine, / Bringt mir gar manchen Graus. / Der Ast ist mir entwichen, / Darauf ich ruhen sollt. / Die Läublein sind verblichen, / Mein Herz ist Trauers voll. / Muß ich von dir mich scheiden, / Herzlieb, ganz traurig bin, / Es geschah mir nie so leide, / Ade! Ich fahr' dahin!"

Unter den vierbeinigen Freunden des deutschen Menschen ist das Pferd das edelste Geschöpf, Sinnbild der Ritterlichkeit, des Mutes, der Treue, der Ehre, der Pflicht. Der Ritter, der Reiter

ist nichts ohne sein Roß. Das Pferd erhebt den Menschen über die Erde, vervielfacht seine Kraft. Das Pferd ist heiliges Tier. Die Gabe der Weissagung ist ihm eigen. Auch noch der Schädel des toten Pferdes vermag zu reden, ist Schutzzeichen und Heilszeichen. Am Hausgiebel wird der tote Schädel als Heilszeichen angebracht. So bekrönen den Giebel auch die zu Pferdeköpfen geschnitzten Giebelbalken. Das Rind ist Sinnbild der Wohlhabenheit. Wird es bildlich dargestellt, so wird gern gezeigt, wie es gemolken wird, oder die lange Reihe der Herde zeugt vom Reichtum. Sinnbild des Reichtums ist auch das Schwein. Nach einer alten Rede ist das Schwein die Sparbüchse des kleinen Mannes. „Schwein haben" heißt Glück haben. Das Schwein galt einst als göttliches Tier bei den Germanen. Freyr, der sonnenhafte Gott, reitet auf goldborstigem Eber. Ein Nachfolger des goldborstigen Ebers — jede Borste ein goldener Lichtstrahl — ist das goldene Glücksschweinchen, das als Amulett gebräuchlich ist. Der Sinnbildcharakter des Tieres ist oft nicht mehr kenntlich, wenn der Mensch es nicht nur, wie es vielen Tieren zukommt, in seinen Dienst bringt, sondern es ausbeutet. Der für den Menschen Fleisch produzierende Koloß, zu dem der Mensch die Sau entwürdigt hat, hat keine Ähnlichkeit mehr mit der Rochelmore, der großen kämpferischen Tiermutter, in der sich strahlende Urkraft der Vorzeit versinnbildlichte. Nur Schlachttier um des Schinkens willen zu sein, gibt keinen Sinnbildcharakter. Das Sinnbild setzt eine sittliche Beziehung voraus. So ist das Lamm ein christliches Sinnbild für den unschuldigen Tod Christi und die Auferstehung vom Tode. Es gibt wohl keinen Zweig der deutschen Volkskunst, der nicht dieses Lamm dargestellt hätte. „O Lamm Gottes, unschuldig / Am Stamme des Kreuzes gebracht, / Allzeit erfunden duldig, / Wie sehr du warst veracht." Als Osterlamm mit der Fahne kündet es die Auferstehung an. So ist es auch als Backwerk und Zuckerwerk den Osterbräuchen eingeordnet. Geradezu grausig aber wirkt es, wenn das Sinnbild Lamm mit der Fahne als Zeichen der Schlachterinnung benutzt wird, und unter diesem Osterlamm noch die Worte stehen: „Es leben die Schlachter!" Fast alle Tiere, denen ein Sinnbildcharakter beigelegt ist, haben heilende Wirkung oder sind heilbringend. Das beruht auf dem Wesen des Sinnbildes überhaupt.

Das Sinnbild verkündet die Einheit des Lebens und dient ihr. Der Sinn des Lebens ist das Heil und nicht das Unheil; auch die Zerstörung, der Tod, hat nur dann Sinn, wenn Zerstörung und Tod der Erneuerung und dem Leben dienen. Das Bild ist ein Gebilde, also das Gegenteil von Zerstörung. Heilbringend ist auch ein Tier wie die Katze. Ein alter Heilespruch, wenn das Kind sich wehgetan hat, heißt: „Heile, heile, heile! / Das Kätzchen lief den Berg hinauf, / Und als es wieder runter kam, / War alles wieder gut.“ Katzen sind heilige Tiere. Sie ziehen den Wagen der Liebesgöttin Freya. Natürlich ist auch vom Naschkätzchen die Rede, doch weniger als Naschhaftigkeit, denn als Ausdruck der Lebensfreude. „Suse Musekättchen, wo willt du hengahn? / Ich will na min Grotvadder sin Huse gahn, / Der slachtet sen Swin, / Dor trinkt se ok Win, / Dor willt wi mal düchtig lustig sin.“ Das ist dann ein richtiges Katzenfest. Wie vornehm und ritterlich, wie charaktervoll die Katze ist, das sagt die Geschichte vom gestiefelten Kater. Unter dem Waldgetier ist der Hirsch der König des Waldes, der leibhaft eine Krone trägt. Der Hirsch ist den Waldgeistern verwandt. Geheimnisvoll tritt in der Dämmerung er zwischen den Stämmen hervor. Flüchtig schwindet er dem Blick. Unergründlich gleich dem Waldsee ist sein dunkles Auge. Sein Röhren zur Brunftzeit durchhallt gleich einem Kampf mit Dämonen den Wald. Als Gottesbote steht er vor Hubertus. Die milde Hirschkuh säugt den Knaben der Genoveva. Wenn von Wald und Jagd gesungen wird, da wird auch der springende Hirsch gepriesen. Gern wird mit seinem Bild die bäuerliche



Abb. 52
Kammtasche aus Holstein

Werkkunst geziert (Abb. 52). Webereien zeigen ihn. Auf Schüsseln und Tellern reckt er sein Geweih. Oft steht auf dem Rücken des Hirsches ein Vogel. Die rein bildhauerischen Erzeugnisse formen den Hirsch in Edelkeit und Zartheit. Am wunderbarsten bilden ihn die Glasbläser in ihren gläsernen Kunstwerken (bei S. 113). Traumgebilde erscheinen da aus Glas. Der Tierleib ist leibhaftig durchscheinend geworden, und seine Gestalt wird zum Sinnbild des Adels in seiner Würde, Kraft mit Zartheit gepaart. Unter den Tieren des Feldes ist der Hase die Gestalt, die am meisten zum Sinnbild erhoben ist. Der Hase ist der Freund der Kinder. Er ist ein lustiger Spielkamerad, und alle Kinder mögen ihn gern. Er ist Sinnbild der Fruchtbarkeit. Sehr klug ist er nicht, wie die Geschichte vom Hasen und Swinegel zeigt. Aber ein gelehriger Geselle ist er doch; er kann Männchen machen und Haken schlagen und allerlei Kunststücke. Er kann sogar Ostereier legen und sie schön bunt färben. Nicht nur die Fruchtbarkeitssinnbilder Ei und Hase sind im Osterhasen zu einem Sinnbild vereint. Es kommt noch die Heiligkeit des Hasen hinzu, die das eierlegende Huhn nicht hat. Der Hase ist altes germanisches Göttertier. Er ist der Lichtgöttin Ostara heilig, die das wiedererwachende Leben des Frühlings heraufführt. Ostara ist die Schwester des hammerschwingenden Erdgottes Donar. Mit ihm zusammen zieht sie durch die Lande. Daher sind die rechten Farben der Ostereier Rot, die Donarsfarbe, und Gelb, Ostaras Farbe.

Für den Volksglauben besteht nur eine geringe Kluft zwischen Mensch und Tier, die allerdings schwer zu überschreiten ist. Es ist dies die Kluft, die zwischen dem Bild und seinem Sinn besteht, die Kluft zwischen dem äußeren und inneren Erlebnis. Nur das innere Erlebnis vermag die Kluft zu überbrücken, d. h. die Entsprechung zwischen Sinn und Bild zu erkennen. Da jeder Sinn vom Menschen ausgeht und auf den Menschen gerichtet ist, ist die Sinnbildgestalt, auch wenn ihre Gestalt die eines Tieres ist, menschliches Sinnbild. Der Mensch ist gleichsam herabgesunken in die Tierform und will sich gleichsam aus der Tierform erheben. So ist es möglich, daß eine Tierform als ein verwunschener Mensch erscheint, der nun erlöst werden muß. Sehr viele deutsche Märchen schildern solche Verwandlungen und Erlösungen. Gern wird die

Spannung zwischen der Tierform und dem verwandelten Menschen recht groß genommen, so, wenn der Königssohn in einem *Frosch* verborgen ist. Das Hervorgehen des Menschen aus dem Tier deutet auf das kosmische Hervorgehen der Menschenerde aus dem Tierkreis, der mit allen seinen Kräften im Menschen lebt und über den sich der Mensch erheben soll.

Die Sinnbildgestaltung der Volkskunst sucht vom Menschen aus die geschöpfliche Umwelt zu ordnen. Eine solche Ordnung ist nur durchführbar, wenn sie nicht der Ordnung der Natur widerspricht, sondern im Gegenteil diese Ordnung, die in der Lebenserscheinung oft gestört ist, in möglichster Reinheit darstellt. Solche Ordnung zeigt sich z. B. in der Lebensgemeinschaft von Pflanzenwelt und Tierwelt. Das Leben der einzelnen Naturerscheinung wird schon dadurch über sich hinaus geordnet, daß es in seiner Gemeinsamkeit mit den anderen Lebenserscheinungen dargestellt wird. Und zwar tritt dann zur Darstellung der einen Ordnung die andere Ordnung, zur Pflanze das Tier. Die Gestalt des Waldes ist nicht möglich ohne das Tier des Waldes. Selbst in den alten, früher viel verbreiteten Kräuterbüchern, wo es sich doch um eine Darstellung der Pflanzen handelt, gesellt sich auf den Bil-

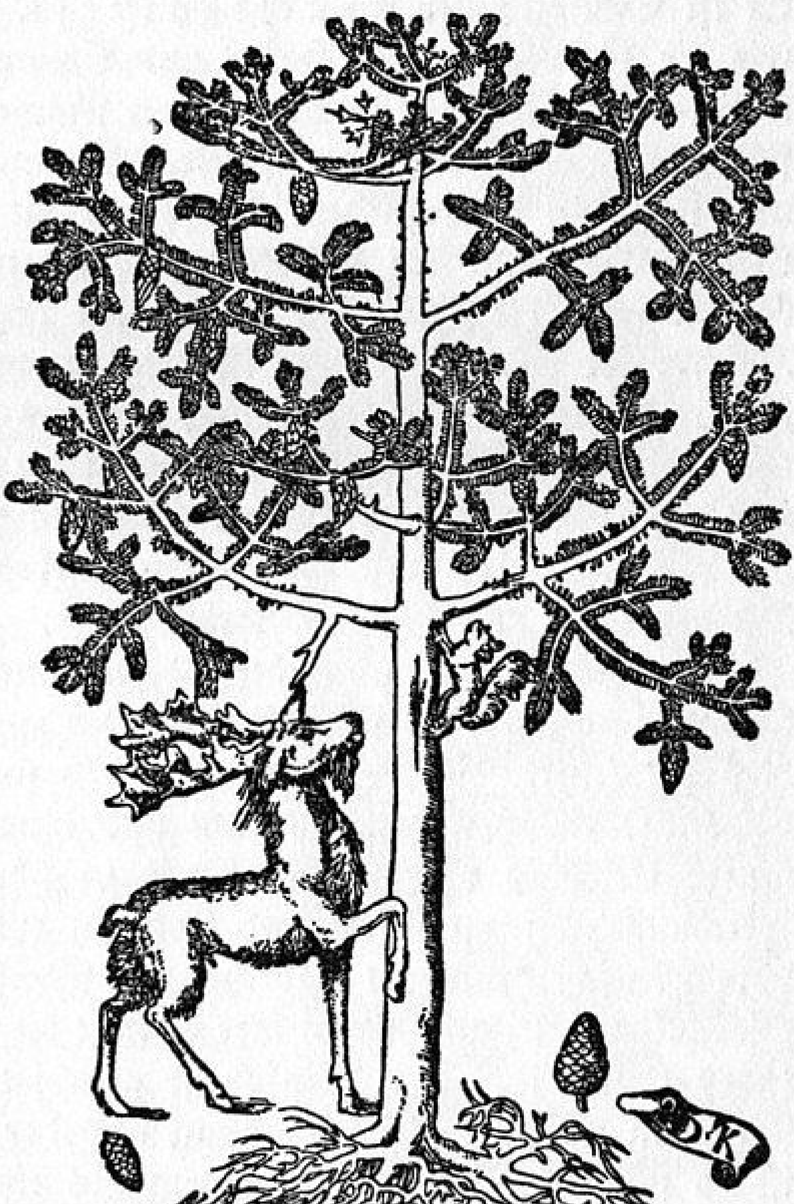


Abb. 53. Hirsch unter der Tanne

dern zur Pflanze regelmäßig das Tier. Zur Eiche gehören die Schweine, die die Eicheln fressen. Unter die Tanne tritt der Hirsch (Abb. 53). Um die Baumkronen fliegen die Vögel, die dort nisten. Um die Blumen fliegen die Bienen oder Schmetterlinge; nicht wahllos, sondern wie sie in der Natur miteinander leben. Kunst ist Verkündigung der Einheit des Lebens. Fehlt in der Darstellung diese Lebensgemeinschaft, so wird doch das Übersichhinauswachsen gezeigt, indem z. B. ein Baum in einem entscheidenden Zustand seiner Entwicklung gezeigt wird, wie in seiner Blüte oder in seinem Früchtetragen.

Kompositionen mit Pflanzenform und Tierform

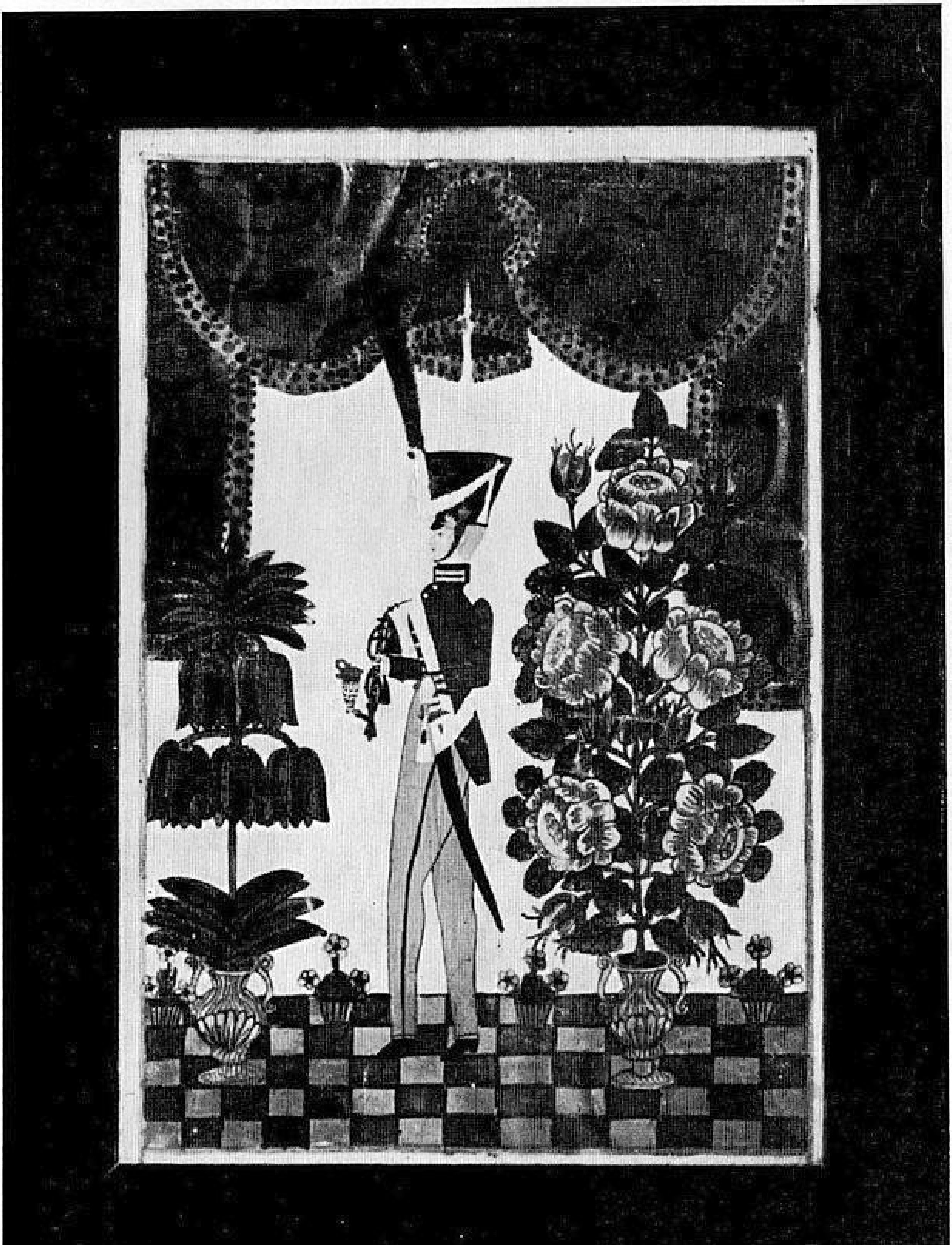
Die Farbformgestalt der malerischen Künste, zu denen auch Weberei, Stickerei, Intarsien, die Bilder auf den Töpferarbeiten und verwandte Werkkunst gehören, ist regelmäßig aus organischen Formen verschiedener Schöpfungsreiche komponiert. Der Begriff der künstlerischen Komposition wird dabei noch klarer als bei der geometrischen Komposition. Die Komposition ist weder ein beliebiges noch ein nur nach einseitigen Regeln erfolgendes Zusammensetzen der verschiedenen Formen. Ein Kunstwerk kann überhaupt nicht „zusammengesetzt" werden. Der Begriff Komponieren ist unübersetzbar. Eher als von einem Zusammensetzen des Kunstwerkes kann man noch von einem Wachstum des Kunstwerkes sprechen. Es wachsen aber auch nicht die einzelnen Teile zusammen; sie entfalten sich vielmehr so aus einem Keim, wie der Baum aus dem Samenkorn wächst und schließlich allerlei Geschöpfe anderer Art beschattet und in seinen Zweigen birgt, so daß alle eine Lebensgemeinschaft sind. Man kann sagen, daß das Kunstwerk aus dem Menschen herauswächst als eine seelische Entfaltung in der Körperlichkeit, in der sich offenbart, wie der Mensch die Natur, die äußere und innere Welt, erlebt hat, und nach der Lebensordnung, in der auch er steht, zu ordnen vermag. Die Farbformgestalt ist also abhängig von dem Menschen, der sie schafft, vor allem von der Wahl des Sinnbildes, in dem der Mensch seiner Art gemäß den Sinn bilden will. Die Farbformgestalt ist weiter

abhängig von dem Material, in und mit dem die Farbformgestalt geschaffen wird. Eine werkgerechte Weberei verändert die organische Naturform durch die Struktur der Bindung der Fäden. Ebenso führt die Stickerei in Kreuzstich von selbst zu Gestalten, die auf Abwandlungen des Quadrats beruhen. Eine Schnitzarbeit in Holz ergibt andere Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Formgestalt als die schmiedeeiserne Arbeit. Drittens ist die Farbformgestalt abhängig von der Wahl des Gestaltungsprinzips, nach dem das Werk geordnet werden soll, also z. B. ob die Sinnbildgestalt in einen Kreis, ein Quadrat oder Dreieck und deren geometrische Abwandlungen eingeordnet werden soll und nach welchem Teilungsprinzip diese Einordnung geschehen soll. Für die Ordnung der organischen Formen zum Sinnbildwerk gelten die gleichen Gestaltungsprinzipien, die für die Ordnung der geometrischen Grundformen gelten. Die Ordnung der organischen Formen zum Sinnbildwerk etwa auf der Kreisfläche wird von dem gleichen Kräftenetz getragen, das die geometrische Formgestalt in der Kreisfläche zeigt. Die Kraftlinien des Kräftenetzes erscheinen aber in der Ordnung der organischen Formen nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Sie sind dann in der Tat Träger der Ordnung und werden nicht unmittelbar gesehen, wie die Hand verborgen ist unter der Schale, die sie trägt. Selbstverständlich wendet die Volkskunst das Gestaltungsprinzip niemals mechanisch an. Das Kunstwerk ist kein Mechanismus, sondern ein Organismus. Das Netz der Kraftlinien in ihm kann etwa dem Skelett im Körper verglichen werden. Das Skelett trägt den Körper und ist das Gestaltungsprinzip seines Aufbaues, ordnet den vom Skelett getragenen Körper und hält ihn als eine Einheit und Ganzheit zusammen.

Als Beispiel sei ein Teller betrachtet, der nach dem Prinzip der Drittelung gegliedert ist (Abb. 54). Die Breite des Tellerrandes ist



Abb. 54
Teller aus dem Westerwald



Erinnerungsbild aus der Soldatenzeit



Malerei auf einer Schranktür

ein Drittel des Tellerradius, also ein Sechstel des Durchmessers. Die große umrandete Mitte des Tellers ist ebenfalls um die Mitte doppelt gedrittelt. Das einfachste Kraftliniennetz der doppelten Dritteilung im Kreis ist der Sechsstern. Seine Konstruktionslinien ergeben die ragenden Linien der organischen Einheit des Bildes. Die Seitenlinien des mit der Spitze nach oben weisenden Dreiecks tragen die beiden Pferdegestalten. Die senkrechte gemeinsame Achse beider Dreiecke trägt den Stern an der Spitze und die Vase, die etwa ein Drittel der unteren Kreisfläche füllt. Der Sechsstern ist noch einmal betont durch die sechs großen Sternblumen, die in der Form des Sechsecks die Vase umgeben. Der Rand ist ebenfalls gedrittelt. Er hat dreimal fünf durch eine unendliche Linie verbundene Sternblumen. Das Sinnbild ist bei allem Reichtum der Gestaltung einfach und eindeutig: das Lichtleben. Oben, zwischen den beiden Pferdeköpfen, der Hauptstern, die Sonne. Unten, von sechs Sternen umkreist, ist das irdene Gefäß, die Vase: die Erde, der eine Planet, von den sechs anderen Planeten umkreist. Die heiligen Tiere, die Pferde, heben sich in kühnem Sprung von der Erde zur Sonne: der Aufstieg des Lebens zum Licht. Paarweise und zueinander gewendet vollzieht sich der Aufstieg, die Zwei muß wieder Eins werden. Der Aufstieg des Lebens zum Licht ist umkreist von dem unendlichen Blumengewinde der dreimal fünf Sternblumen. Fünf, die Zahl der Lebensordnung, ist dreimal gegeben, das heißt, zur harmonischen Wirklichkeit geworden.

Oft entkleidet sich auch die Naturform gleichsam ihres Fleisches, und nur die tragende Grundform oder der charakteristische Umriß bleibt übrig. Am leichtesten ist dies bei der pflanzlichen Form möglich. Die Verästelung des Pflanzenstengels als Strahlung, die Drehung des Stengels und des Blattes als Wellenlinie werden dann die Formen, aus denen das Gebilde komponiert ist. Je mehr diese Formen den Grundformen sich annähern, um so inniger decken sie sich dann in der Komposition mit den Linien des Kräftenetzes der Formgestalt. Als Beispiel sei ein schmiedeeisernes Grabkreuz betrachtet, das als Kreiskomposition gestaltet ist, und zwar als Halbkreis, vom Kreuz getragen (Abb. 55). Der waagerechte Kreuzesstab ergibt den Durchmesser, auf dem der Halbkreis ruht. Um den Achtstern des Kräftenetzes sind fünf Strahlen — Fünf

die Zahl der Liebesordnung — sichtbar. Daß diese Strahlen die Liebe tragen, ist noch betont durch die Herzformen am Ende der Strahlen. Die Strahlen blühen nun gleichsam auf. Am Ende des Kreuzesstabes blüht es, am oberen Ende, der Kreuzspitze, dreifaltig. Die beiden diagonalen Radien enden in Flammen; so flammt es auch, doch sehr zart, diagonal nach unten. Die vier Viertel des Halbkreises erblühen in vier Blüten. Die fünf Strahlen im Halbkreis erblühen selbst und weben das Kreuz noch dreimal in den Halbkreis hinein. Das zarte, fast wesenlose Aufblühen, die Auferstehung, ist in diesem Sinnbild eindeutig sichtbar geworden.

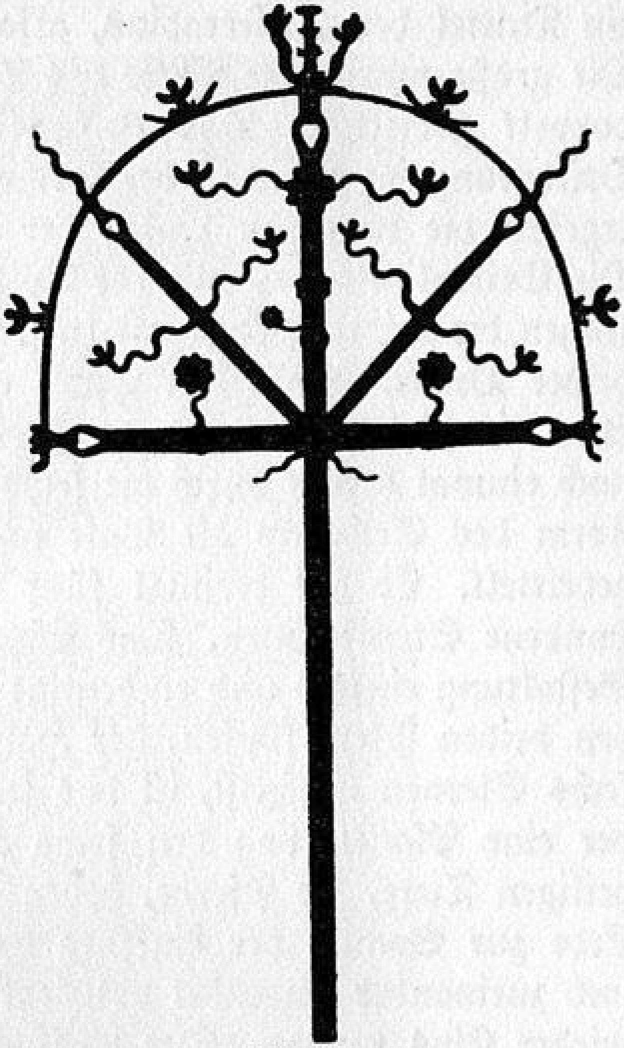


Abb. 55
Schmiedeeisernes Grabkreuz

Es muß jedoch ausdrücklich gesagt werden, daß der Sinnbildcharakter einer Formgestalt nur vorhanden ist, wenn die Formgestalt tatsächlich dem Sinn dient. Das ist das Eigentümliche des Sinnbildes: es ist innig verhaftet dem seelischen Gebrauch, und nur innerhalb des seelischen Gebrauches, durch den Charakter der geistigen Wertung, kann die Formgestalt Sinnbild sein. Ein Kartoffelkloß in der Schüssel, und wenn er noch so vollkommene Kugel ist, ist ein Kartoffelkloß, der gegessen wird, und ist nicht ein Sinnbild der unendlichen Vollkommenheit. Ein weißes Schnupftuch, und wenn es noch so weiß ist, ist als Schnupftuch zum Naseputzen da. Die gleiche Formgestalt, das gleiche Weiß, ja das gleiche Schnupftuch kann aber unter Umständen dieses Gebrauches enthoben werden, zur Fahne des Parlamentärs, des Friedens werden, also Sinnbild werden, und ist dann tatsächlich Sinnbild. So ist es auch mit den Formgestalten der Volkskunst. Nach dem gleichen Gestaltungsprinzip, nach dem das

betrachtete Grabkreuz in seiner klaren Gliederung gestaltet worden ist, kann eine Wurströste gestaltet sein (Abb. 56). Eine solche Formgestalt hat dann nur noch das Formelle des Sinnbildes, und es wäre durchaus schwärmerisch und irrig, hier von Unendlichkeit, Achtort und ähnlichem zu reden. Es handelt sich ausschließlich um die harmonische Achtteilung des Kreises. Es ist das materielle Kräftenetz der Kreisfläche, das in dieser Wurströste mit der gleichen zwingenden Klarheit wie auf dem Grabkreuz erscheint. Dieses materielle Kräftenetz wird nur dann ein Sinnbild, wenn nicht nur das Prinzip der formenden Kräfte sichtbar ist, sondern wenn dieses Kräftenetz die Materie zu der seelisch-geistigen Struktur des Menschen in bewußte oder unbewußte Beziehung setzt. Eine richtig gestaltete Wurströste ist nach dem gleichen Gestaltungsprinzip gestaltet wie das Kunstwerk, dient aber nicht dem seelischen Gebrauch wie das Kunstwerk, bildet nicht einen menschlich-seelisch-geistigen Gehalt zum Sinnbild, sondern dient eben dem Rösten von Würsten, ist künstlerisch gestaltet wie alles, was aus der Lebenseinheit des Volkes geformt ist, ist aber kein Kunstwerk.

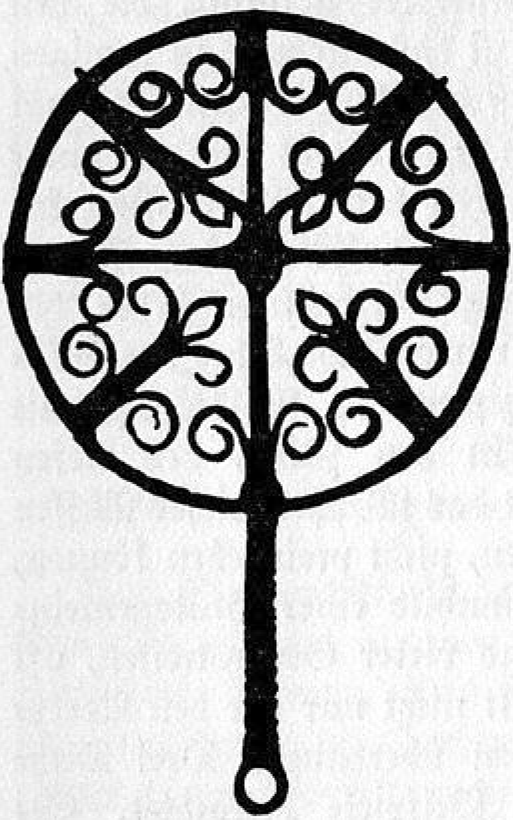


Abb. 56
Wurströste aus Ostfriesland

Eine besondere Art, die Formgestalt aus dem Viereck zu entwickeln, ist die Möglichkeit, die Darstellung nicht eigentlich in der Fläche des Rechtecks, sondern auf den Rand zu legen. Diese Formgestalt wird gewählt, wenn in gleicher Weise die irdische Gebundenheit, die sich in der Quadrat- und Rechteckform ausdrückt, betont werden soll, wie der Charakter des Lebenumhüllenden der Form. Als Beispiel für eine solche Randgestaltung sei ein Kuchenmodel gewählt (bei S. 112). Hier steht eine Kuh auf der Wiese und wird gemolken. Die Wiese ist der untere Rand des fast quadratischen Rechtecks. Vorderbeine und Kopf der Kuh sind der eine Seitenrand, der Kuhrücken der obere Rand, die

Hinterbeine der Kuh und das melkende Mädchen der andere Seitenrand. Das Kräftenetz der Bildfläche hat also seine Schwerpunkte in der Umrandung, und der Rand ist so stark in seiner Kraft, daß er mit seiner Spannung die leere Mittelfläche so füllt, daß sie nicht leer wirkt. Dieses kleine Volkskunstwerk ist eine sehr schöne und einfache Darstellung der Lebensgemeinschaft der Geschöpfe. Die Wiese mit ihren Blumen, auf der auch die Kuh steht und die Magd ihren Melkschemel gestellt hat, ist die blühende Nahrung der großen Kuh. Die Kuh gibt in ihrer Milch die Nahrung wieder weiter an den Menschen. Das ist ein lebendiger Kreislauf, der noch sehr stark bewußt gemacht wird durch den Kopf der Kuh, die sich umblickt nach der Magd. Hier erscheint nun schon der Mensch im Kreislauf der Natur, in die Formgestalt eingegliedert nach dem gleichen Gestaltungsprinzip als organische Form gestaltet.

Die landläufigsten Verbindungen der menschlichen Gestalt mit der Tierform und Pflanzenform und mit der geometrischen Form geben die Münzen, das Geld. Nur im frühen und auch noch im späteren Mittelalter sind sie als Kunstwerke geformt, die den Charakter der Volkskunst haben. Heute ist das nur noch in wenigen Ausnahmen gelungen, da sich der Begriff der Münze vom Denkmal ganz in das Zahlungsmittel verschoben hat. Es gibt aber ein landläufiges Zeichen, das den Sinnbildcharakter des Volkskunstwerkes über die Jahrhunderte rein bewahrt hat. Dieses Zeichen ist das Wappen. Die Wappenkunde ist eine vortreffliche Lehre der Sinnbildcharaktere und ist zugleich eine vortreffliche Lehre der Bildkomposition, die alle Gestaltungsprinzipien der Volkskunst mit Selbstverständlichkeit befolgt. Selbst in den Zeiten des tiefen Niederganges der Volksgemeinschaft hat das Wappen dieses Wissen und seine Handhabung nicht preisgegeben, nicht preisgeben können, da ein jedes Wappen unmittelbares Sinnbild einer Blutsgemeinschaft gleichzeitig lebender Menschen und vieler Generationen, oft über Jahrhunderte hinweg, ist. Dies gilt nicht nur für den Adelsstand, sondern für den freien Deutschen überhaupt. Drei Dithmarscher Geschlechterwappen seien als Beispiele betrachtet. Sie zeigen die einfachsten Teilungen des Quadrates durch die Acht. Deutlich ist das Wappen der Elbingmannen (Abb. 57) nach dem

Achtstern geordnet. Die gekreuzten Schwerter ergeben die Diagonalen, die vier Rosen in ihrer Verbindung die Waagerechte und Senkrechte. Deutlich ist auch das Sinnbild: Kampf für das gemeinsame, in der Liebe erblühte Blut. Das gleiche Teilungsprinzip liegt auch dem Wappen der Woldersmannen (Abb. 58) zugrunde. In den Diagonalen sind die beiden Anker gekreuzt. Die beiden Wappenhälften vertauschen Grün und Silber, dadurch werden die beiden Anker eine Form. Die Senkrechte ist stark betont. Das Sinnbild ist sehr klar: der Anker, das Zeichen der Hoffnung, der gesicherten Schiffahrt, in Verbindung mit der Farbe der Hoffnung. Ebenso eindeutig ist das Sinnbild des Wappens der Wurtmannen: Der schwarze Adler im Silber und die silbernen Lilien im Schwarz sind eins geworden: der Adel der Unschuld. Die Formgestalt, die aus dem halben Adler und der halben Lilie gebildet ist, ist von großer Schönheit. Auch sie wird deutlich von dem Kraftliniennetz des achtstrahligen Sterns getragen (Abb. 59).



Abb. 57 bis 59
Wappen der Elbingmannen, Woldersmannen, Wurtmannen

Das Wappenbild ist in umfassenderem Maße Sinnbild des Menschen als die anderen Sinnbilder geometrischer Formen oder natürlicher Formen. Das Wappenbild ist in bewußter Weise Vorbild, verkündet im Zeichen eine bestimmte sittliche Haltung und richtet dieses Vorbild nicht nur für den einzelnen Menschen auf, sondern für eine ganze Geschlechterfolge, die ihr gemeinschaftliches und persönliches Leben gemäß dem vorbildhaften Sinnbild ordnet.

Die Wahl von Formgestalten der organischen Welt zum Sinnbild wird gekrönt durch die menschliche Gestalt als Sinnbild. Als Krone der Schöpfung umschließt der Mensch in sich die ganze geschöpfliche Welt. Der Mensch ist von Natur gleichsam eine von seiner ganzen Heimat durchstrahlte Mitte. Der einzelne Mensch im Volk ist Sinnbild des ganzen Volkes. Er ist als irdischer Mensch zugleich ein Sinnbild der kosmischen Welt, die ihn umkreist. Er ist Ebenbild und Gleichnis Gottes. Also ist der Mensch Sinnbild im umfassendsten und erhabensten Maße. Die Volkskunst vermag daher den Menschen als Sinnbild aller dieser Welten darzustellen. So erscheint in der menschlichen Gestalt der Maikönigin, der Maibraut das bräutliche Leben der erwachenden Natur. Die Heimaterde ist die „Mutter" Erde. Die Sonne ist „Frau" Sonne. Der einzelne Deutsche wird zu „dem" Deutschen, ein jungfräuliches Mädchen zu „der" Jungfrau, das Kind zum „Gotteskind". Die Hauptstationen des Lebens werden in ihren Schilderungen zu Sinnbildern dafür, wie diese Hauptstationen von allen Menschen der Gemeinschaft durchlebt werden. Für alle klingen die gleichen Wiegenlieder. „Ich hab mir mein Kindlein fein schlafen gelegt, / Ich hab mir's mit roten Rosen besteckt. / Mit roten Rosen, mit weißem Klee, / Das Kindlein soll schlafen bis morgen früh ..." Liebe und Unschuld wünscht das Lied dem Kind. Auch ans Grab und an die Not des Lebens denkt die singende Mutter an der Wiege. Sie wiegt dann ihr Kind gleichsam zwischen Kindheit und Alter, Wiege und Grab. „Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du, / Tu deine blauen Guckäugelein zu, / Alles ist ruhig und still wie im Grab, / Schlaf nur, ich wehre die Fliegen dir ab. / Engel vom Himmel, so lieblich wie du, / Schweben um's Bettchen und lächeln dir zu, / Später zwar steigen sie auch noch herab, / Aber sie trocknen nur Tränen dir ab ..." Oder die Mutter schüttelt den Traumbaum. „Schlaf, Kindlein, schlaf! / Dein Vater hüt' die Schaf. / Die Mutter schüttelt 's Bäumelein, / Da fällt herab ein Träumelein. / Schlaf, Kindlein, schlaf!" Dem kleinen Kind ist das Übernatürliche besonders nahe, und viele Wiegenlieder sprechen diese Beziehung zum Himmel aus. „Soli, Popoli, schlof wohli, /

Daß di de liebe Gott holi, / Uf una goldene Schlittli, / Nimm di Mütterli mit darbi, / Setz dei Väterle hina druff, / Und fahret mit einander ins Himmeli nuff." Stellvertretend für die Wiegenkinder wird das Jesuskind in der Wiege besungen. „Euch ist ein Kindlein heut geborn, / Von einer Jungfrau, auserkorn." „Hier liegt es in der Wiegen, / Das liebe Kindlein, / Sein Aug' glänzt wie ein Spiegel, / Gelobet muß es sein." Wenn die Volkskunst in so vielen Bildwerken jeder Art das Jesuskind verherrlicht, so ist immer auch zugleich das Sinnbild der unschuldigen Kindheit der Menschen dargestellt. Wenn das kleine Kind ein Engel genannt wird, so ist es Sinnbild des himmlischen Reiches. Und die kleinen Engel, die in unzählbaren Mengen von der deutschen Volkskunst gestaltet worden sind, weisen auf die Zugehörigkeit des Menschenkindes zum Himmel. In die Ewigkeit weist auch das Todeserlebnis des deutschen Menschen. „O Mensch, denk oftmals an dein End', / Der Tod kommt g'schlichen oder g'rennt, / Und jed'smal schier in and'rer G'stalt, / Er treibt das Handwerk mannigfalt. / Alles, alles, alles muß vergehen, / Einer, einer, Gott nur, kann bestehen." Diese Worte sind aus einem alten schwäbischen Totentanz. Die Idee des Totentanzes hat einige Jahrhunderte lang das deutsche Volk beherrscht. Die Verbindung des Tanzes, des Zeichens der Lebensfreude, mit dem Tode, ist eine der tiefsten Schöpfungen der Volksseele, die hier die dem germanischen Menschen eigentümliche Überhöhung des Lebens durch den Tod und des Todes durch das Leben ausdrückt. Das Sinnbild der Geburt ist die Wiege. Das Sinnbild des Todes ist der Sarg. Beide Gestalten sind aber erst dann vollkommen, wenn das kleine Kind in der Wiege ruht, und wenn der Tote im Sarge ruht. Die Stationen des Lebens zwischen Geburt und Tod sind Sinnbilder des Lebenskreislaufes aus der Natur in die Übernatur, aus der Zeitlichkeit in die Ewigkeit. In der Gestalt der Jungfrau erscheint die reine Hingabe, durch die dieser Aufstieg möglich wird. In der Gestalt des Jünglings erscheint die reine Heldentat, die diesen Aufstieg vollzieht. In der Gestalt des Mannes oder der Frau, das ist des Vaters oder der Mutter, erscheint die Frucht dieses Aufstieges, die Ernte des reinen Lebens. In der Gestalt des Greises oder der Greisin neigt sich schon wieder Erde zur Erde und hebt sich schon wieder Licht zum

Licht. Die Hochzeit von Mann und Weib ist das Sinnbild der hohen Zeit des Lebens, in der das neue Menschenleben empfangen wird, damit das Volk lebe. Unter den lebensnotwendigen Ständen und Berufen des Volkes sind es einige, die als charakteristisch für die Eigenart des deutschen Volkes Sinnbildcharakter haben. Vor allem sind dies die Gestalten des Bauern und des Soldaten. Der Bauer als Säemann und als Schnitter ist eine wesentliche Gestalt der Volkskunst und der Volksdichtung. Neben ihm steht, vielleicht in noch mehr Beispielen, die Gestalt des Soldaten. Zu ihm gehört der Reitersmann mit seinem Roß. Sehr beliebt ist auch der Jäger, ein Sinnbild des Freien in der Natur. Eine beliebte Sonderstellung nimmt auch der Müllerbursche ein; unter den Wandersleuten ist seine Gestalt die volkliedhafteste. Die Wandergesellen sind ein Sinnbild der deutschen tätigen Jugend. Unter den Handwerkern ist der Goldschmied als der, der den Ring der Treue schmiedet, hervorgehoben. Auch der Humor fehlt nicht. Er hat in der Volkskunst seine besondere, man könnte sagen, tragische Art. Das Schneiderhandwerk ist ein beliebter Gegenstand dieses Humors. Bauer, Soldat und Handwerker sind im Mittelalter auch im wesentlichen die Schöpfer der Volkskunst und Volksdichtung. Zum innigsten Sinnbild erheben sie ihre Weise, wenn sie die Mutter mit dem Kind preisen. Der Arbeiter nimmt erst an der jüngsten Volkskunst schöpferisch teil. Er ist wie der Bauer und der Soldat zum tragenden Sinnbild des Volkes geworden. Die Neugestaltung der Volkskunst wird zu einem großen Teil von der schöpferischen Sinnbildkraft des Arbeiters abhängen.

Die menschliche Gestalt als Sinnbild ist in jedes Kindes Hand als P u p p e. Ein jedes Kind weiß die Wirklichkeit des Sinnbildes. Ein jedes Kind vermag in die Puppe den ganzen Sinn seines kleinen Menschenlebens und, keimhaft, den Sinn seines ganzen Daseins hineinzubilden. Nach dem Volksglauben nehmen die Elementargeister, die Geister der vier Elemente, menschliche Gestalt an, um dem Menschen zu nahen. Im Bild des Menschen erscheinen dann die Gnomen der Erde, die Salamander des Feuers, die Nixen des Wassers, die Feen und Sylphen der Luft. Sie haben aber nur das B i l d des Menschen, das vergeht, und nicht den S i n n des Menschen, seine Seele, die nicht vergeht. Im Bild des Menschen

erscheinen auch die Engel. Aber sie begehren nicht den Sinn des Menschen, seine Seele; denn sie sind reine Geister Gottes. Die Menschengestalt des Engels weist über den natürlichen Menschen hinaus auf das Ebenbild Gottes und auf die Gotteskindschaft des Menschen. Durch die menschenähnliche Erscheinung des Engels wird der tiefste Sinn des Menschen erhellt: daß er Gottes Ebenbild ist, was nicht nur für die übernatürliche Wesenheit des Menschen, sondern auch für seine körperliche Natur gilt, und daß er Gottes Kind sein soll. Die Weihnachtsengel, die Rauschgoldengel, die kleinen erzgebirgischen Spielzeugengel, die Wachsengel an der Weihnachtskrippe, dieses ganze kleine Volk um den Weihnachtsbaum, sie weisen hin auf die nicht mehr ausdenkbare Erhabenheit des Menschen.

Gliederung des Sinnbildes Menschengestalt

Da der Mensch die Krone der sichtbaren Schöpfung ist, offenbart sich in ihm auch die höchste sichtbare Formgestalt. Als Ebenbild Gottes, der vollkommenen Schönheit, trägt er das Ebenbild der vollkommenen Schönheit. Und wenn die leibhaftigen Menschen auch nicht schön sind oder vielleicht nur in einigen wenigen Augenblicken ihres Lebens schön sind, so verkündet doch die Kunst das Sinnbild der menschlichen Schönheit, der Entsprechung der Leibesschönheit zur Schönheit der Seele. Die Gesetzmäßigkeit der Formgestalt erstrebt in der Formgestalt des menschlichen Körpers eine Höhe und Durchdringung, die tatsächlich mit keiner andern Formgestalt zu vergleichen ist. Die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Körpers ist am leichtesten erfaßbar in den Proportionen seiner Teile. Das Verhältnis der Teile des Körpers zueinander und zum Ganzen beschäftigt das Volk selbstverständlich sehr. Es hat diesen Verhältnissen die gebräuchlichen Maße entnommen, wie eine Elle, ein Fuß. Das Volk hat ein Schönheitsideal, das in Liedern und Kunstwerken gepriesen wird. In den Liedern erscheint vor allem das Farbideal, in den Werken bildnerischer Kunst das Formideal. „Sie hat ein roten Munde / Und zwei Äuglein klar, / Auch ein schneeweißen Leibe, / Darzu goldfarb'nes Haar, / Das zieret sie fürwahr. / Das Maidlein, das ich meine, / Ist so hübsch und fein, / Wenn

ich dasselb' anblicke, / Sich freut das Herze mein. / Des eigen will ich sein." Hier ist das Bildnis des nordischen Mädchens gemalt: schneeweißen Leibes, blonden Haares, roten Mundes und strahlender Augen. Dieses nordische Bild ist auch in Süddeutschland heimisch. „G'sichterl wie Milch und Blut, / 's Diandl is gar so gut, / Um und um dockerlnett, / Wann i's no hätt. / Ärmerl so kugelrund, / Lipperl so frisch und g'sund, / Füßerl so hurtig g'schwind, / Tanzt wie der Wind. / Wenn i ins dunkelblau, / Funkelhell Äugerl schau, / Moan i, i schau in mei Himmelreich nei." Ganz allgemein betrachtet ist der nordische Mensch hochgewachsen und ebenmäßig in seinen Gliedern. Die Ebenmäßigkeit, das ist das harmonische Verhältnis der Glieder, suchen die bildenden Künstler des Volkes als die vollkommene Form der Menschengestalt zu erkennen. Der Mensch mit einem übermäßig großen Kopf erscheint als unmenschlich, der Bucklige als ein auch im Geistig-Seelischen Verwachsener. An eine jede Abnormität des Körperlichen haftet sich der Aberglaube. Der Glaube an die göttliche Sendung des Menschen ist verbunden mit der vollkommenen Menschenform. Der reine Geist bildet sich das reine Gefäß. Hierin liegt die geistige Begründung der völkischen Rassenlehre. Der Geist begehrt, um ungehemmt wirken zu können, des reinen klaren Gefäßes, also des in seiner Art reinen Menschenleibes, der in seiner Art vollkommenen Menschenform, wenn wir auch wissen, daß Gott oft den schwachen und unvollkommenen Körper mit einem hohen und reinen Geist begnadet. Die vollkommene Körperform zu erkennen, d. h. ihre Maße zu erkennen und vorzubilden, ist eine wesentliche Aufgabe der bildenden Kunst. Die deutsche Volkskunst hat einen Kanon der Menschengestalt entwickelt, an dessen Entwicklung sowohl das Wissen der großen anerkannten Künstler wie die im Mittelalter allgemein verbreiteten Vorstellungen von den Weltzusammenhängen teilhaben. Die Spekulationen des Volksglaubens und des Volksaberglaubens betrachten den menschlichen Körper als den Spiegel der geistigen Seele. Die Maße des Körpers sind die Maße der geistigen Welt. Und alle Maße der materiellen Welt sind in den Maßen des Menschen umschlossen, sowohl die mineralische wie die pflanzliche wie die tierische Formgestalt wie die Formgestalt des außerirdischen Kosmos. Die Menschengestalt muß also

in engster Beziehung stehen zu den Grundgestalten der Form, zu Kreis, Quadrat, Dreieck. In der Tat sucht der Volksglaube die Vollkommenheit des menschlichen Körpers zu messen nach den Beziehungen des menschlichen Körpers zu diesen Grundgestalten. Dies gilt nicht nur für manches Brauchtum, sondern dies gilt auch vor allem für die Grundlage der Formgestaltung des menschlichen Körpers in allen Zweigen der bildenden Kunst. Wenn Albrecht Dürer in vielen hunderten Körpermessungen die vollkommene Form der Menschengestalt zu finden und nach ihrer Idee zu gestalten sucht, so ist es im Prinzip nichts anderes, als wenn das Kind aus Wachs ein Püppchen formt und die Größe des Kopfes in das rechte Verhältnis zum ganzen Körper der Puppe zu bringen sucht. Der Mensch als Sinnbild des alles umfassenden Lebens in der vollkommenen Menschengestalt erscheint sowohl in den vollendeten Gestalten Adam und Evas auf dem Bilde Dürers wie in der alle Vollendung noch umhüllenden Formgestalt der Puppe in den Kinderhänden. Der Mensch, der Herr der Schöpfung, ist selbst die Kraftfigur der Schöpfung. So ist die Schöpfung gleichsam ein großer Mensch, und der Mensch ist im kleinen die große Schöpfung.

Der kosmische Charakter des Menschen wird in seiner Formgestalt schon sichtbar durch die Beziehung zu Kugel und Kreis. Alle Formen des menschlichen Körpers sind Abwandlungen von Kugel und Kreis. Noch deutlicher wird der kosmische Charakter des Menschen, die Menschengestalt als Sinnbild der Einheit kosmischer Kräfte, bei der Betrachtung der harmonischen Gliederung der Menschengestalt. Die einfachste Gliederung ist die Halbierung. Sie setzt freilich die Vorstellung des Ganzen, die Tatsache der Einheit, die vollkommene Idee, das Bild der reinen Menschengestalt voraus. Dieses „Schönheitsideal" ist bei den Rassen und Völkern verschieden. Unser Schönheitsideal, wie es etwa die Körper von Adam und Eva auf dem Gemälde Dürers im Prado zu Madrid aussprechen, gliedert die Einheit der harmonischen Menschengestalt nach dem Prinzip der Halbierung. Die Mitte der aufrechtstehenden harmonischen Menschengestalt zwischen Scheitel und Sohle ist der Geschlechtspunkt, der Sitz der Fortpflanzungsorgane, das untere Ende des Schambeins. Die Beine vom unteren Ende des Schambeins bis zu den Sohlen sind also ebenso lang wie der Rumpf

mit Hals und Kopf. Die weitere Halbierung der Strecke zwischen Geschlechtspunkt und Scheitelpunkt ergibt als Mitte den Herzpunkt, die Mitte zwischen den Brustwarzen. Die Halbierung der Strecke zwischen Geschlechtspunkt und Fußpunkt ergibt als Mitte den Kniepunkt, die Mitte zwischen den Knien. Die Menschengestalt vom Scheitel bis zu den Sohlen baut sich hiernach in vier gleichen Teilen auf. Das Viertel einer solchen Menschenlänge wird eine Elle genannt. Denn ein Viertel der Länge der harmonischen Menschengestalt beträgt die Länge des Armes vom Ellenbogen bis zur Spitze des Mittelfingers. Durch die Viertelung sind im Menschen gleichsam vier Kraftquellen sichtbar gemacht. Nach der Vorstellung des deutschen Mittelalters, die im deutschen Volksleben sehr verbreitet war und auch noch heute oft anklingt, ist der Mensch ein vierelementisches Wesen, gebaut aus den vier Elementen Erde, Wasser, Feuer, Luft. Es werden als Entsprechungen empfunden: der Kniepunkt und das erdige Element, der Geschlechtspunkt und das wässerige Element, der Herzpunkt und das feurige Element, der Scheitelpunkt und das luftige Element (Abb. 60).

Wird das Halbierungsprinzip weiter fortgesetzt, so ergeben sich als Mitte zwischen Fußpunkt und Kniepunkt die Mitte der Waden, als Mitte zwischen Kniepunkt und Geschlechtspunkt die Mitte der Schenkel, als Mitte zwischen Geschlechtspunkt und Herzpunkt der Nabel, als Mitte zwischen Herzpunkt und Scheitelpunkt der Kehlkopfpunkt. Es ergibt sich also eine harmonische *Achtelung der Menschengestalt*. Den Teilungspunkten entsprechen besondere Lebenszentren. Es sind dies nämlich die Punkte, die nach den Vorstellungen der Astrologie, die im Mittelalter weite Gebiete der Volksbräuche beherrschte, den kosmischen Kräften des Tierkreises zugeteilt waren. Alle mittelalterlichen Darstellungen der Tierkreiskräfte in der Menschengestalt zeigen ebenso wie die schriftlichen Zeugnisse diese Körperstellen den gleichen bestimmten Tierkreiszeichen zugeordnet (Abb. 61). Es entsprechen dem Fußpunkt die Fische, den Waden der Wassermann, dem Kniepunkt der Steinbock, den Schenkeln der Schütze, dem Geschlechtspunkt der Skorpion, nach den alten arischen Zeugnissen Adler genannt, dem Nabel die Jungfrau, dem Herzpunkt der Löwe, dem Kehlkopfpunkt der Stier, dem Scheitelpunkt der Widder. Zwischen Herzpunkt und Kehlkopf-

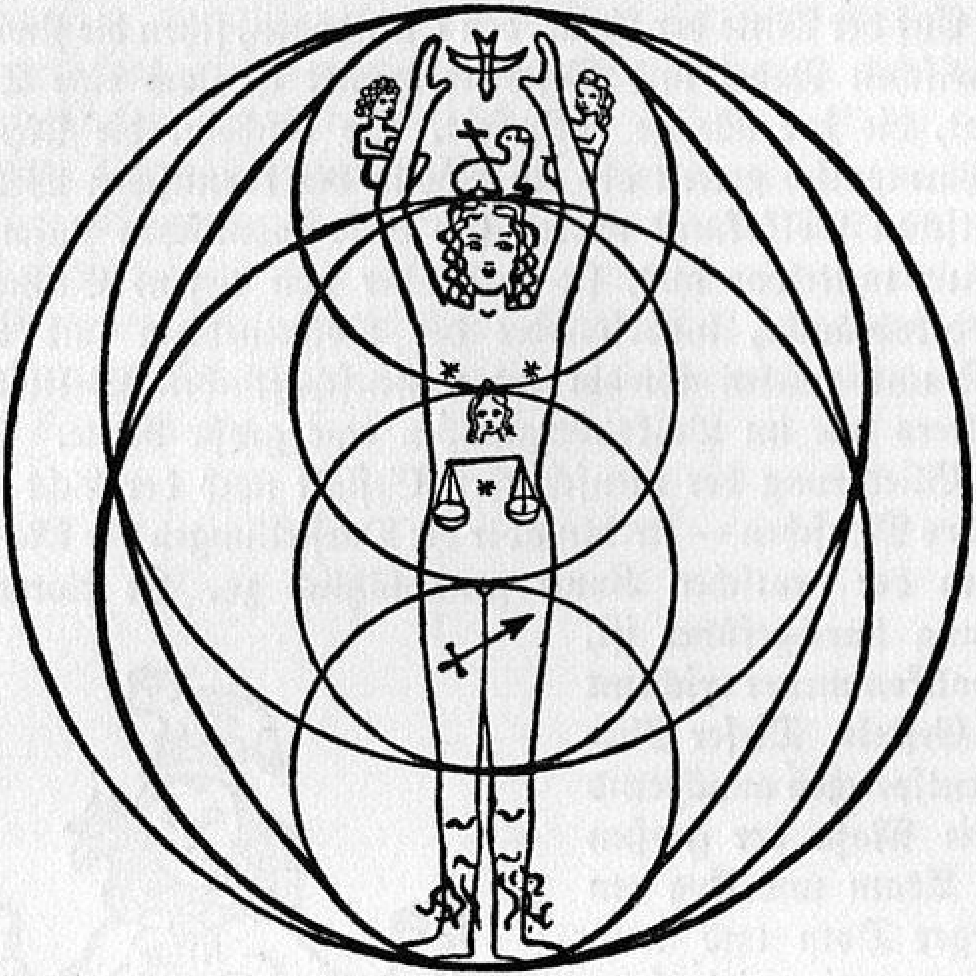


Abb. 60

Schema der vollkommenen Menschenform
nach der Volksvorstellung des deutschen Mittelalters

Der Kniepunkt, umkreist vom erdigen Element; der Fortpflanzungspunkt, umkreist vom wässrigen Element; der Herzpunkt, umkreist vom feurigen Element; der Scheitelpunkt, umkreist vom luftigen Element. Die Mitte vom Scheitel bis zu den Sohlen ist der Fortpflanzungspunkt. Die Mitte von den Fingerspitzen der emporgestreckten Arme bis zu den Sohlen ist der Nabel. Von den Tierkreiszeichen sind angegeben: Wassermann, Schütze, Waage, Jungfrau, Zwillinge, Widder. Kniepunkt, Fortpflanzungspunkt, Herzpunkt, Scheitelpunkt sind zugleich die Bewegungsmitten der vier menschlichen Grundbewegungsarten.

punkt ist noch eine weitere Teilung eingefügt, die dem Krebs entspricht. Auf der Mitte der Arme, den Ellenbogen, sitzen die Zwillinge. Auch zwischen Nabel und Geschlechtspunkt ist noch eine Teilung eingefügt, die der Waage entspricht. So erscheint die Menschengestalt harmonisch geteilt als ein Abbild der kosmischen Welt. In der deutschen Volkskunst wirken sich diese kosmischen Zusammenhänge nur mittelbar aus, sie sind aber von tiefem Einfluß auf viele Volksbräuche, insbesondere der Volksmedizin und Volksheilkunst und spielen sowohl im wissenschaftlichen Weltbild des Mittelalters wie im Volksaberglauben eine große Rolle.

Der Gliederung der menschlichen Gestalt nach der Acht — der Oktave des Menschen — streben aber die Darstellungen der Menschengestalt in der deutschen Kunst grundsätzlich zu. Je klarer diese Gliederung durchgeführt ist, um so vollkommener erscheint uns die Gestalt. Dieser Gliederung entsprechen annähernd z. B. die Maße der großen Figuren Adam und Eva am Bamberger Dom und noch vollkommener die wunderbare weibliche Figur der sog. Synagoge am Bamberger Dom. Ebenso ist auch die Frauenfigur auf der Schranktür im Feuchtwanger Museum (bei S. 129) im Maßverhältnis der Achtelung aufgebaut. Da es sich bei der Darstellung der menschlichen Gestalt nicht um eine mechanische Struktur handelt, sondern um die organische Entfaltung eines Lebensprinzips, wird sich auch in der Kunst als Äußerung des Lebens nicht eine bis ins kleinste errechnete oder er-

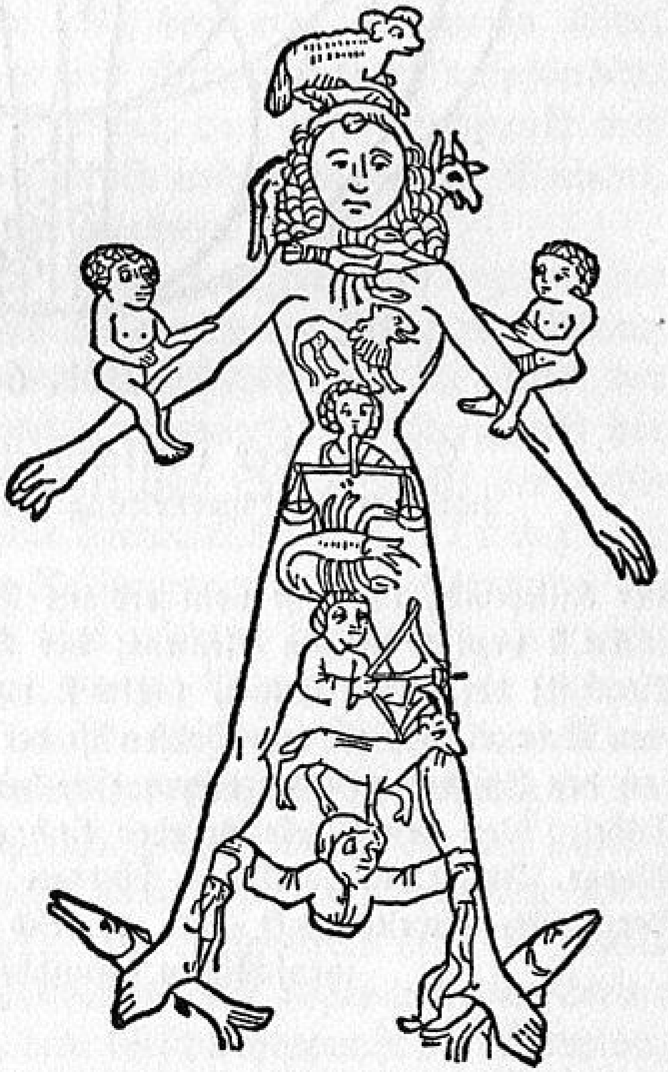


Abb. 61
Tierkreiszeichenmann um 1488

rechenbare Gestalt finden, die dann eben eine Kunstfigur und kein Sinnbild des Lebens wäre. Das statische Prinzip wird stets eingebettet sein in das dynamische Prinzip. Die Gestalt, auf das Gesetz gegründet, weist hin auf das Gesetz, ist es aber nicht. Der vollkommene Mensch ist eine geistige Wirklichkeit. Die schöne Menschengestalt ist eine körperliche Wirklichkeit, die, hingeordnet auf die geistige Wirklichkeit und von ihr geordnet, nicht das vollkommene Maß der geistigen Wirklichkeit sein kann, sondern in immer wieder sich klärender Gestalt nicht mehr ist als das Sinnbild des Verkündeten.

Die Bewegungsgestalt

Grundbewegungen

Die Formgestalt ist nicht möglich ohne die Bewegungsgestalt. Denn die Form wird und vergeht. Das Leben der Form ist nicht ihre Beharrlichkeit, ihre Erstarrung, sondern ihre Verwandlungskraft. Der Formwandel in seiner Gesetzmäßigkeit erscheint in der Bewegungsgestalt. Aber die Bewegung ist ebenso eine andere Lebenserscheinung mit besonderen Möglichkeiten und Notwendigkeiten, wie die Farbe eine andere Lebenserscheinung ist. Farben können nicht anders wahrgenommen werden denn als Farbformen. Bewegungsgestalten können nicht anders wahrgenommen werden als in den anderen Erscheinungen, aber nicht nur in der Farbform, sondern auch im Wort, im Ton, im Geräusch. Es soll jedoch nur von der bewegten Farbform die Rede sein. Bewegt ist sowohl die Form als Träger und Gefäß der Farbe wie die Farbe, die hineinströmt in das Gefäß und sich darbietet in der Form. Die Formgestalt erscheint als ein Kraftsystem, als ein Kraftliniengebäude, das wiederum nichts anderes trägt als diese Kräfte. Es erscheint als vom Licht für das Licht gebildet. Kraft äußert sich in Bewegung. Die Betrachtung der Bewegungsgestalt führt näher heran an die bewegenden Kräfte als die Betrachtung der Farbformgestalt.

Die Grundgestalten der Bewegung bilden die Grundformen der Formgestalt. So bildet das K r e i s e n den Kreis. Aus dem Kreisen der Drehscheibe geht das runde Gefäß hervor. An der Drechselbank formt sich die Kugel. Zwischen den um den Schneeklumpen kreisenden Kinderhänden entsteht der Schneeball. Das Kreisen ist Sinnbild der Schöpfung. Das Leben ist unendlich. Kreisen ist Sinnbild des Lebenschoffens. Denn es wird ja nichts

anderes geschaffen als das Leben. Das Leben kreist. Das Kreisen bewirkt ein Aussondern aus dem Andern. Es entsteht eine Welt in sich. Das Kreisen ist ein Umgrenzen. Es wird die Grenze gezogen um diese neue Welt. Das Kreisen ist zugleich ein Halten und ein Tragen. Im Kreisen bewegt sich entweder der Umkreis oder die Kreisfläche. Bewegt sich die Fläche, so ist das Kreisen ein Drehen. Die am Ort kreisende Kugel rollt. Kreisen, Drehen, Rollen bewegen die vollkommene Formgestalt und einbeziehen die unvollkommene Formgestalt nun in das Werden des Vollkommenen. In der Seelischkeit entspricht dieser Grundbewegung der Zustand des Schöpferischen.

Die Bewegungsbahn des Kreisens, Rollens, Drehens ist die Kreislinie. Jede Bewegung, die in einer Kurve verläuft, nimmt in gewissem Grade teil an dem Charakter des Kreisens. Hierher gehören alle schwingenden Bewegungen, der Schwung, der Sprung, auch der Lauf. Der Lauf ergibt eine wellenförmige Bewegung. Ein klares Sinnbild schöpferischer Entfaltung ist die Spiralbewegung.

Neben die krummlinige Bewegung, die sich als Kreisbewegung vollendet, kommt als zweite Grundbewegung die geradlinige Bewegung. Die krummlinige Bewegung erhält ihren Sinn dadurch, daß sie wieder in sich mündet. Der Sinn der geradlinigen Bewegung ist, daß sie in einer andern Bewegung oder in einer andern Formgestalt mündet. Sie hat ein Ziel außerhalb ihrer selbst. Ihre Wirkung in der Seelischkeit ist die Verkündigung. Am deutlichsten wird dies, wenn eine Bewegung geradlinig vom Mittelpunkt einer Formgestalt ausgeht. Es entsteht dann eine Strahlung. Wie das Licht Strahlen aussendet und Licht bringt, so bringt eine solche geradlinige Bewegung das Wesen der Formgestalt, von der sie ausgeht, mit sich. Wie jede menschliche Bewegung der Umarmung ein Umkreisen und Halten ist, das die seelisch-körperliche Vereinigung schafft, so ist jedes Handausstrecken in der Begegnung zum Gruß eine geradlinige Bewegung, durch die sich die Menschen einander verkündigen.

Eine weitere Grundbewegung ist die gebrochene Bewegung. Die Bewegungsbahn verläuft hier in einem Winkel. Die im rechten Winkel gebrochene Bewegung ist die mittlere typische

Bewegung dieser Art. Das Formbildende der Bewegung wird hier, da die rechtwinklige Bewegung die Mechanik besonders sichtbar macht, sehr deutlich. Ebenso wird das Vollkommene der Kreisbewegung jetzt noch bewußter. Eine einzige Bewegung vermag die Grundform des Kreises zu bilden, während, um die Grundform Quadrat zu bilden, zwei rechtwinklig gebrochene Bewegungen notwendig sind, die noch im rechten Winkel zueinander geordnet sein müssen. Zur Dreiecksbildung sind die geradlinigen Bewegungen verschieden gerichtet und schneiden sich. Die drei gebrochenen Bewegungen verbinden sich zum Dreieck. Die gebrochene Bewegung bewirkt im Seelischen den Zustand der Verwandlung, und zwar einer Verwandlung, die sich gleichsam revolutionär vollzieht. Sie drückt stets einen wirklichen Umbruch aus. Eine Kraft verläßt ihre Lebensrichtung und wirkt in einer andern Richtung weiter unter neuen Gegebenheiten.

Wie die Farben ihr Leben führen zwischen den unbunten Farben Weiß und Schwarz, so führen die Bewegungsgestalten ihr Leben zwischen der steigenden und der fallenden Bewegung. Die steigende Bewegung ist gleichsam eine Auflichtung, die fallende Bewegung eine Verfinsterung der Bewegung, das heißt, mit dem Aufsteigen wird die Bewegung geboren, mit dem Fallen schwindet sie dahin. So bewirkt die steigende Bewegung in der Seelischkeit den Zustand des Werdens, die fallende den des Vergehens. Die Sonne steigt auf, und es wird Tag. Sie sinkt herab, und der Tag vergeht. Die Fahne hebt sich zum Marsch und wird gesenkt über der Gruft. Alle geradlinigen, krummlinigen und gebrochenen Bewegungen können steigen und fallen. Die Bewegung in einer horizontalen Lage ist nur theoretisch möglich. Praktisch sind es immer Körper, die sich bewegen. Und die Bewegung kann sowohl auf einer Fläche geschehen wie auch schweben. Die schwebende Bewegung gehört eigentlich zur vollkommenen Bewegungsgestalt. Denn jede Bewegung strebt danach, von jedem Einfluß außer ihrer eigenen Wesenheit unabhängig zu sein. Die Farbigkeit haftet an der Formgestalt. Die Formgestalt ist eine Befestigung der Bewegungsgestalt. Aber die Bewegungsgestalt sucht die Farbformgestalt wiederum aus ihrer Befestigung zu lösen, sie nicht nur zu verwandeln, sondern ihr, die ein Sinnbild des Kosmos ist, die

eine Welt im kleinen ist, auch das Sinnbild der Eigenmächtigkeit, das der Welt eigen ist, zu geben; dies geschieht in der Loslösung von den andern Formgestalten im Schweben.

Der Ablauf der Bewegung ist mehr oder weniger schnell. Die Schnelligkeit kann sich auch im Ablauf der Bewegung ändern. Die Schnelligkeit ist das Sinnbild der Zeit und der Vergänglichkeit. Durch die Macht ihrer Schnelligkeit sucht die Bewegungsgestalt die Vergänglichkeit wie das Werden der Formgestalt sichtbar zu machen. Der Volksmund sagt: „Was lange währt, wird gut" und hat mit dem gleichen Rechte die Ausdrücke „zu Tode hetzen" und von der Todeshatz geprägt. Einer gleichmäßigen Schnelligkeit entspricht in der Seelischkeit eine gelassene Sicherheit, einer sich steigernden Schnelligkeit entspricht in der Seelischkeit die Aktivität, einer sinkenden Schnelligkeit die Passivität. Einer sich ändernden Schnelligkeit entspricht der Zwiespalt der aktiven und der passiven Kräfte. Ob sie zum Ausgleich kommen, ist abhängig vom Rhythmus der Bewegungsgestalt, wie denn überhaupt die Schnelligkeit der Bewegung abhängig ist von der Gliederung der Bewegungsgestalt.

Die Gliederung der Bewegungsgestalt erfolgt nach den gleichen Grundsätzen wie die Gliederung der Formgestalt. Auch diese Gliederungen sind alle durch die einfachen Zahlenverhältnisse gegeben und haben im Sinnbildcharakter die Entsprechungen der Zahlenwerte. Es liegt jedoch in der Gliederung der Bewegungsgestalt eine wesentliche Änderung vor im Vergleich zur Gliederung der Formgestalt. Die Gliederung der Formgestalt zeigt sich als ein Nebeneinander, die Gliederung der Bewegungsgestalt als ein Nacheinander. In der Bewegungsgestalt wird also das Sinnbild entfaltet, und erst nach dem Ablauf der Bewegung ist das Sinnbild als solches da. Von einem Kreisen kann erst gesprochen werden, wenn der Kreis tatsächlich geschlossen ist, und erst dann tritt die Sinnbildwirkung ein. So gibt der Schwung nur die Richtung des Kreises, aber nicht den Kreis, weist nur auf die Notwendigkeit des Sinnes hin, ohne den Sinn schon zu verwirklichen. Die Gliederung der Bewegung wird als Rhythmus der Bewegung bezeichnet. Der Rhythmus hat, abgesehen von dem Sinnbildcharakter

einer zahlenmäßigen Gliederung, noch einen besonderen Sinnbildcharakter, durch den sich eine bestimmte Entsprechung zu einer der geschöpflichen Welten kundgibt, eine Entsprechung, auf die durch das Körperliche der Bewegungsgestalt besonders hingewiesen werden soll. Der körperlichen Bewegung, sei sie mechanisch ausgeführt oder von einer Pflanze oder einem Tier oder einem Menschen oder einer Gemeinschaft ausgeführt, entsprechen Bewegungen im seelisch-geistigen Leben des Menschen, und umgekehrt werden vom Menschen äußerliche Bewegungen gestaltet, die seinen seelisch-geistigen Bewegungen entsprechen, sei es, daß diese Bewegungen mit dem Mittel des Menschenkörpers oder anderen Körperwelten gestaltet werden. Hierbei wird das Sinnbild aus der elementaren Welt oder der pflanzlichen und tierischen Form eingeordnet. Der Rhythmus kann z. B. wellenförmig sein und charakterisiert dann das wässerige Element, er kann feurig sein, er kann schwebend, das heißt luftig, sein, er kann schwerfällig, lastend, das ist erdig sein. Der Rhythmus kann kriechend sein, hüpfend sein, schreitend, wachsend, vergehend sein. Sehr viele Möglichkeiten ergeben sich. Die betonte Entsprechung und der Sinnbildcharakter der zahlenmäßigen Gliederung sind dann zu einem einheitlichen Gebilde geworden. Der Rhythmus der Bewegung ist das eigentliche Leben der Bewegung. Wenn auch die Grundbewegungsgestalt ihren Namen von der Richtung der Bewegung empfängt, wie Kreisen, geradlinige Bewegung, so kommt die Gestalt der Bewegung doch erst durch das Nacheinander des Bewegungsablaufes, also durch seine zeitliche Gliederung zustande. Wäre dies nicht der Fall, so wären die Sinnbilder der Formgestalt und der Bewegungsgestalt identisch. Die Bewegungsgestalt empfängt aber den ihr eigentümlichen Sinnbildcharakter erst aus dem Rhythmus. Die verschiedenen rhythmischen Gliederungen, die sich aus den einfachen Zahlen ergeben, sind in der menschlichen Bewegung, also der bewegten Menschengestalt, vier Bewegungsarten untergeordnet: der Arbeitsbewegung, der Marschbewegung, der Tanzbewegung, der chorischen Bewegung. In diesen vier Bewegungen lebt die Bewegungsgestalt des Menschen.

Der Mensch bewegt sich menschlich. Die Pflanze bewegt sich pflanzlich und vermag sich nicht anders als pflanzlich zu bewegen. Das Tier bewegt sich tierisch und vermag sich nicht anders als tierisch zu bewegen. Keinesfalls vermögen sich Tier und Pflanze menschlich zu bewegen. Der Mensch aber vermag sich nicht nur menschlich, sondern auch pflanzlich und tierisch zu bewegen, nämlich entweder wenn er aus der menschlichen Sphäre fällt, oder wenn er die tierische und pflanzliche Form zum Sinnbild bestimmter menschlicher Vorgänge benutzt und so der menschlichen Bewegungsgestalt unterordnet.

Die Pflanze hat grundsätzlich eine aufrechte Bewegung, auch wenn sie am Boden kriecht; sie richtet sich von ihrer der Erde verhafteten Wurzel aufrecht ins Licht. Das Tier hat grundsätzlich eine waagerechte Bewegung. Es strebt nicht nach oben, sondern geradeaus in der Richtung seines Rückgrates, das parallel zur Erdoberfläche gelagert ist. Auch wenn das Tier, wie der Vogel, den Kopf zur Sonne hebt und ihr entgegenfliegt, so vollzieht sich das tierische Leben doch gleichsam zwischen Licht und Finsternis. Der Mensch bewegt sich wohl auch, wie das Tier, zwischen Licht und Finsternis, aber das Wesen der menschlichen Bewegung ist aufwärts gerichtet. Das Rückgrat des Menschen, der organische Halt der Bewegungsgestalt, ist nicht waagerecht gerichtet, parallel zur Erde. Die menschliche Bewegung wäre nur dann der tierischen vergleichbar, wenn der Mensch auf allen Vieren, auf Händen und Füßen ginge. Das menschliche Aufgerichtetsein ist auch nicht dem pflanzlichen Aufgerichtetsein vergleichbar. Die Pflanze hebt ihre Fortpflanzungsorgane empor zum Licht, der Mensch hebt sein Haupt empor zum Licht.

In diese Aufrichtung zum Licht sind alle Bewegungen des Menschen eingeordnet. Die unwillkürlichen Bewegungen des Menschen sind stets gestaltete Bewegungen. Sie bilden eine natürliche Ganzheit und Einheit, gestaltet wie die Naturgestalten nach den Gesetzmäßigkeiten der Natur. Die willkürlichen Bewegungen streben nach Gestaltung. Sie werden eine Bewegungsgestalt bilden, wenn sie der menschlichen Formgestalt entsprechen und Ausdruck

des körperlich-seelisch-geistigen Wesens sind. Unter den gestalteten menschlichen Bewegungen ist die Arbeitsbewegung die wichtigste, da sie eine Voraussetzung des menschlichen Gemeinschaftslebens ist. Die Arbeit ist der Segen des Menschen, durch die er sich und die Seinen in der Gemeinschaft ernährt. In der Arbeitsbewegung offenbart sich der Kreislauf des Gemeinschaftslebens. Es vollzieht sich gleichsam ein Einatmen und Ausatmen der tätigen Kräfte von Mensch zu Mensch, gleichsam eine gemeinsame Durchblutung, das Wirken, aus dem das gemeinsame Werk hervorgeht. Wirklich ist in der Menschengestalt die Mitte, der Ausgangspunkt der Arbeitsbewegung, der Herzpunkt des Menschen. Der Volksmund spricht diese Tatsache in der Redeweise aus: „Mit dem Herzen dabei sein.“ Nur die Arbeit hat Erfolg, die man „mit dem Herzen tut.“ Das Herz gilt als der Sitz der Seele im Leib. Daher heißt es von der richtigen Arbeit: „Mit Leib und Seele dabei sein.“ Aus dem Herzen quellen die schöpferischen Liebeskräfte. Nur die Arbeit, die der Mensch „mit Liebe tut“, hat Wirkung. An die Arbeit, die dem Menschen Herzensbedürfnis ist, gibt er sein Blut hin. Die Arbeit wird rhythmisiert vom Blutstrom und vom Atemstrom des Menschen. Wenn der Mensch „falsch atmet“, das heißt seinem Organismus widersprechend, so kommt Unordnung in seine Arbeit. Ebenso beeinträchtigt jede Unordnung der Arbeit das Atmen und den Blutkreislauf. Jede Arbeit hat eine bestimmte Ordnung der Bewegung. Einige Arbeitsbewegungen sind zu bedeutenden Sinnbildern geworden. Die bäuerliche Arbeit als die Arbeit, die das Korn des täglichen Brotes schafft, hat den Ehrenplatz. Die Arbeit zwischen Pflügen, Aussaat und Ernte ist ein Sinnbild des ganzen Lebens. „Wie der Mensch säet, so wird er ernten.“ „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod.“ Der Säemann und der Schnitter sind die beiden segensvollen Gestalten dieser Arbeit. Daß Arbeit kein Fluch, sondern ein Segen ist, wird einem jeden



Abb. 62
Schnitter und Frau, Holzschnitt um 1493

einleuchten, der einen berufenen Säemann oder Schnitter an der Arbeit sieht. Es sind kaum feierlichere Bewegungen vorstellbar als der große gemessene Schwung des Samenausstreuens und als der große, wiederum abgemessene Schwung, der das Korn schneidet. Der eine Schwung streut aus vom Menschen, der andere Schwung holt heran an den Menschen. Der ganze Körper wird durchdrungen von diesen Schwüngen. Der groß und klar dahinschreitende Mann ist ganz der Säemann, ganz der Schnitter. Sein Schwingen streut mit dem Samen Herzkräfte des Menschen aus und holt im Schwingen der Sense die Ernte an das Herz. In der unendlichen Linie des Kreises verbindet der Mensch zugleich die kosmischen Kräfte mit den Kräften der Erde. Hieraus mag erhellen, inwieweit die Maschine Unsegen in die bäuerliche Arbeit gebracht hat. Die Maschine spendet nicht die Segenskräfte des Menschen. Und auch nicht jeder Mensch vermag die Segenskräfte zu spenden. Der Mensch muß zu der Arbeit, die er tut, auch berufen sein. Es ist bekannt, daß nicht ein jeder eine „gute Hand" für den Samen hat. Wie nicht jeder zum Bauern geeignet ist, hat auch nicht jeder die Hand des Säemanns. Der Säemann ist den jungfräulichen Kräften der Erde nahe, der Schnitter ist den mütterlichen Kräften der Erde nahe. Wie tief dies der inneren und äußeren Erfahrung entspricht, zeigt ein Brauch, der aus Siebenbürgen überliefert ist. Dort pflegten zur Zeit der Aussaat nackte junge Mädchen, von einer älteren Frau geführt, eine



Abb. 63. Säemann
Holzschnitt von H. L. Schäufelein. 1517

Egge auf das Feld hinauszutragen. Auf dem Felde wurden an den vier Ecken der Egge Lichter entzündet und die Egge dann in einen nahen Bach eingetaucht. Der ganze Vorgang vollzog sich unter tiefstem Schweigen. Es wurde also durch die jungfräulichen Kräfte eine Verbindung mit den Geistern des Feuers und des Wassers zustande gebracht. Aus der Verbindung dieser Kräfte mit der jungfräulichen Erde soll das Kind geboren werden, das goldene Kind, der Weizen. Kam dann die Zeit der Ernte und hatten die Schnitter die letzten Halme gemäht, so knieten die Schnitter andächtig nieder und küßten die letzte Garbe und riefen: „Das Kind! Das Kind!" Dem Schnitter, der den letzten Sensenschlag getan hatte, wurde zugerufen: „Du hast den Nabel abgeschnitten!" Es werden also durch die bäuerliche Arbeit alle guten oberen und unteren Kräfte bewegt. Ein kleines Kinderlied faßt diese segensvolle Lebensgemeinschaft in schlichte, die Zusammenhänge erhellenden Worte: „Hutsch he! Hutsch he! / Der Ackermann säet, / Die Vögelein singen, / Die Körnlein zerspringen, / Hutsch he! Hutsch he!" In dem Klang der Vokale der beiden Laute Hutsch he, dem U E, ist das Emporheben aus der Tiefe und das Ausstreuen ins Weite ausgedrückt. Zugleich zeigt sich in den Farbentsprechungen der Vokale der Wandel des Wachstums an. Die grünende Saat soll sich in das goldgelbe Ährenfeld verwandeln. Der Ackermann säet. Nicht ein Beliebiger vermag zu säen, sondern der Mann, der zum Acker gehört, dem der Acker gehört. Da singen die Vöglein. Die Himmelskräfte bewegen sich über die Erde, und das Singen, das tönende harmonische Wirken der himmlischen



Abb. 64. Ackermann und Tod
Holzschnitt von Hans Holbein

Kräfte bewegt die Erde. Da zerspringen die Körnlein in der Erde. Das Zerspringen ist die Antwort auf das Singen. Und über die Erde schreitet der Mensch und gibt die Frucht hin zum Grünen und Reifen. Neben der Arbeitsbewegung des Bauern erhebt sich zum Sinnbild die Arbeit des Baumeisters, des Zimmermanns, des Steinmetzen und Maurers. Schon die Sprache weist auf die Zusammenhänge des Bauern und des Baumeisters. Sie beide bauen. Der Bauer ordnet die Natur so in seinem Bauen, daß sie den Kreislauf ihres Werdens so ungehemmt wie möglich entfalten kann. Daher entfaltet sich die Arbeitsbewegung des Bauern aus der Kreislinie. Die Arbeitsbewegung des Baumeisters entfaltet sich aus der gebrochenen Linie, dem Winkelmaß, rechtem und spitzigem Winkel, die in den Zirkel eingeordnet sind. Nicht Ausstreuen und Einsammeln ist dieses Bauen, sondern Aufrichten, Heben, Erheben. Die Hebelbewegung ordnet den Bau. Übergibt der Bauer sein Werk dem Maß, das der Natur innewohnt und überläßt er das Reifen seines Werkes dem Maß dieses natürlichen Werdens, so stellt im Bau der Baumeister das menschliche Maß als maßgebend in die Natur. Der Zimmermann mißt die Zimmer. Der Steinmetz gibt den Steinen das Maß. Der Maurer führt die Mauern empor. Der Baumeister meistert den Bau. Bauer und Baumeister sind Herren der Natur. Der Bauer dient als Herr der Natur. Dem Baumeister dient die Natur. Auf dieser Wechselwirkung gründet die Kultur des Volkes. Die Kultur „erbaut" das Volk. An den Werken der Kultur „erbaut" sich das Volk. Die Welt erscheint als das Welt„gebäude". Man spricht von einem „Dom" des Volkes. Der Mensch ist die „Wohnung" Gottes. Ehe der Mensch zum Tode kommt, soll er sein „Haus bestellen", das heißt sein Lebenswerk ordnen und „abschließen". Die drei wichtigsten Stationen der baumeisterlichen Arbeit sind die Grundsteinlegung, das Richtfest und die Hausweihe als Beginn, Höhe und Abschluß der Arbeit. An diesen drei Stationen weitet sich gleichsam die bauliche Arbeit in die übrige Lebensgemeinschaft hinein, von der sie aufgenommen werden soll. Der Hammerschlag der Grundsteinlegung fügt das Haus untrennbar ein in die Heimat. Im Richtfest erhebt sich das Dach und senkt sich zugleich schon über die Bewohner, Abbild des behütenden Himmelszeltes. Und in der Weihe

tritt der Mensch ein in sein Haus und nimmt Brot und Salz als Lebensspeise. In manchem alten Richtspruch offenbart sich der Sinn der baulichen Arbeitsbewegung. So heißt es: „Das neue Haus ist aufgericht', / Gedeckt, gemauert ist es nicht, / Noch können Regen und Sonnenschein / Von oben und überall hinein. / Drum rufen wir zum Herrn der Welt: / Er wolle von dem Himmelszelt / Nur Heil und Segen gießen aus / Hier über dieses offne Haus, / Die Fenster und die Pforten alle weih'n, / Daß nichts Unseliges komme hinein. / In der Stube Fleiß und Frömmigkeit, / In der Küche Fleiß und Reinlichkeit, / In dem Stall Gesundheit allermeist, / Im Keller dem Wein ein' guten Geist, / Und daß aus dieser neuen Tür / Kleine Kinder springen herfür. / Nun, Maurer, decket und mauert aus, / Der Segen Gottes ist im Haus." So sagt ein alter Zimmermannsspruch aus Gemünden am Hunsrück. Das Menschenhaus ist der eine Sinn der baulichen Arbeit. Der andere Sinn ist das Denkmal. Was bauliche Arbeit ist, wird an einem solchen Bau, der jedes Nutzzweckes entbehrt, vielleicht noch deutlicher. Das Wohnhaus ist für die begrenzte Lebensdauer des einzelnen Menschen gebaut. Das Denkmal soll für alle Zeiten stehen. Es ist für das Volk gebaut. Der Unveränderlichkeit der Lebensgesetze, nicht im Wandel ihrer Gestalt, sondern in ihrer ewigen Ordnung, will die bauliche Arbeit auf der Erde das Sinnbild errichten.

Die Arbeit des Spinnens und Webens hat uralten Sinnbildcharakter. Die Nornen spinnen die Fäden des Schicksals. Auch die Jungfrau Maria wird mit dem Spinnrocken dargestellt. Die Spinnerin ist im Märchen eine vertraute Erscheinung. Spinnstuben sind der rechte Ort, an dem die Märchen des Volkes und seine Lieder erklingen. Auch manches Liebesspiel spinnt sich hier an. Der Bursche schenkt dem Mädchen Spinn-, Web- und Waschgeräte wie Webekamm, Schwingblatt, Rockenaufsatz oder Mangelhölzer. Er hat diese Geräte dann selbst geschnitzt. Schnitzen ist Männerarbeit, wie Spinnen Mädchen- und Frauenarbeit ist. „Spinn, Mägdlein, spinn, / So wachsen dir die Sinn, / Wachsen dir die gelben Haar, / Kommen dir die klugen Haar, / Spinn, Mägdlein, spinn! / Ehr, Mägdlein, ehr / Die alte Spinnkunst sehr. / Adam harkt' und Eva spann, / Zeigen uns die Tugendbahn, / Sing,

Mägdlein, sing, / Und sei guter Ding, / Fang dein Spinnen lustig an, / Mach ein frommes End daran. / Lern, Mägdlein, lern! / So hast du Glück und Stern. / Lern beim Spinnen fort / Gottes Furcht und Gottes Wort. / Lob, Mägdlein, lob! / Dem Schöpfer halte Prob. / Daß dein Glaub und Hoffnung wachs' / Wie dein Garn und wie dein Flachs. / Dank, Mägdlein, dank! / Dem Herrn, daß du nicht krank. / Daß du kannst fein und viel / Treiben dieses Rockenspiel. / Dank, Mägdlein, dank!" Spinnen und Weben sind geradlinige Bewegungen, die sich mit der kreisenden Bewegung verbinden und so die gerade Linie in eine unendliche Linie verwandeln, der geradlinigen Bewegung den Charakter der unendlichen Bewegung geben. Das Spinnrädchen surrt im Kreise. Im Weben wird der Faden geradlinig weit hinausgeworfen und dann in einer kurzen Kreislinie wieder zurückgenommen. Das Gewebe wird dicht. Das Gewebe vermag in der Arbeit zum Abbild der Lebensgestalten zu werden. Es werden die Ereignisse des Lebens hineingewebt und zur Ganzheit und Einheit des Lebens gefügt. Auch schon die einfache Leinenweberei, die keine Sinnbilder in das Webmuster hineinwebt, erhält Sinnbildcharakter durch die Verwendung des Leinens. „Ei, wie so töricht ist, / Wenn man's betrachtet, / Wer einem Leineweber seine Arbeit verachtet. / Kein Mensch auf dieser Welt, / Der seine Arbeit nicht bestellt. / Jeder muß sagen: / Leineweber muß man haben. / Wenn ein klein's Kind zur Welt wird geboren, / Wird einem Leineweber seine Arbeit auserkoren. / In ein fein's Windelein / Wird es gewickelt ein, / Bänder, gewebet, / Man darum leget. / Wenn sich eine Jungfrau aufs Schönste will zieren, / Muß sie dem Leineweber seine Arbeit anziehen, / Ein fein's Hemdelein, / Um und um die Spitzelein, / Ein neues Kleide / Zu Lust und Freude. / Kaiser und Könige und mächtige Herren / Können einem Leineweber seine Arbeit nicht entbehren. / Zieh'n sie in das Feld, / Sind vor den Feind gestellt, / Zum Zeltaufschlagen / Leineweber muß man haben. / Als unser Heiland zum Leiden ist kommen, / Hat er dem Leineweber seine Arbeit genommen. / In ein fein's Tüchlein / Drückt er sein Antlitz ein, / Tät sich verneigen, / Der Welt zum Zeichen."

Spinnen und Weben stehen im Volke sehr hoch im Ansehen. Nicht so ernst genommen wird das Schneiderhandwerk. Es ist gleichsam die Komödie, die auf die Tragödie des Schicksals

folgt. Das Kleid ist das Sinnbild der Vergänglichkeit und der Nichtigkeit. Nur der Spott sagt: „Kleider machen Leute!" Um zu begreifen, in welche groteske Komödie die Menschen die Tragik ihres Daseins hüllen, bedarf es nur eines Blickes in die Kleidermode der Jahrhunderte. Wie das Volk, das in seiner Seele stets einsichtig ist und ungeschminkt die Wahrheit ausspricht, den Schneider, der die Kleider arbeitet, in Märchen, Lied und Spiel behandelt, zeigt eindeutig, daß die Kleiderarbeit als ein notwendiges Übel betrachtet wird. Zwischen Gutmütigkeit und Grausamkeit schwankt die Betrachtung. Im Lied von den neunmal Neunundneunzig heißt es: „... Und als die Schneider recht lustig warn, / Da hielten sie einen Tanz, / Da tanzten ihrer neunzig, / Neunmal neunundneunzig, / Auf einem Geisenschwanz. / Und als sie alle besoffen warn, / Da sah man sie nicht mehr, / Da krochen ihrer neunzig, / Neunmal neunundneunzig / In eine Lichtputzscher." Aber nur die törichten Kleider, nicht das Handwerk soll gekränkt werden. Das „Tapfere Schneiderlein" haben groß und klein besonders gern. Im übrigen gilt: „Schneidri, Schneidra, Schneidrum! / Spott keiner die Schneider nicht, / Man halte sie in Ehren! / Wenn keine Schneider wären, / Wir liefen nackt herum. / Schneidri, Schneidra, Schneidrum!" Im Weben, im Gewebe ist das Umhüllende, Verbindende des Stoffes gleichsam ausgeweitet und wird dann bei der Verwendung des Stoffes, beim in das Tuch hüllen, beim Zudecken durch das Tuch, wieder offenbar. So ergibt sich beim Ausführen von Spinnen und Weben wie bei der Verwendung des Gewebten die Vereinigung der geradlinigen und der geschwungenen Bewegung, des hinweisenden, verkündenden Charakters und des vereinigenden, bindenden Charakters. Besonders deutlich wird dies bei der Bandweberei, die in der deutschen Volkskunst sehr verbreitet ist.

Von ähnlichem Sinnbildcharakter ist das Schusterhandwerk. Niemals aber wird das Schuhmachen ins Lächerliche gezogen wie das Kleidermachen. Kann Kleidermachen zur Eitelkeit verführen, so kann Schuhmachen zum Philosophieren verführen. Es ist ein tiefsinniges Handwerk. „Hans Sachs war ein Schuh- / Macher und Poet dazu." Die Religiosität und die Philosophie des Görlitzer Schusters Jakob Böhme hat für Jahrhunderte die deutsche Philosophie beeinflußt. Der Sinn der Bekleidung wird

im Schuhmachen fast noch deutlicher wie im Kleidermachen. Jede Bekleidung, Kleid oder Schuh, trennt den Menschen von der Natur, schützt ihn im gewissen Sinne vor der Natur. Die Bekleidung zeigt die grundsätzliche Ferne des Menschenwesens von der Natur, zeigt, daß er einer besonderen Ordnung angehört. Zugleich ist aber auch angezeigt, daß der Mensch mitten im Wirken der Natur lebt. Und zugleich zeigt die Bekleidung an, wie die Natur dem Menschen dient und wie der Mensch die Natur für sich verwandelt.

Die Handwerke weisen hin auf den Anfang des kulturellen Lebens. Sobald eine Kultur des Volkes ihre Form zu gestalten beginnt, beginnt das Handwerk mit entscheidend zu werden im Leben des Volkes. Daher hat auch in jeder kulturellen Wende das Handwerk eine entscheidende Bedeutung. Die Redensart „Das Handwerk hat goldenen Boden" bezieht sich nur für den materiell gesinnten Menschen darauf, daß mit handwerklicher Tätigkeit viel Geld zu verdienen sei. Im eigentlichen Sinne will diese Redensart darauf hinweisen, daß das Handwerk auf goldenem, d. h. schöpferisch-geistigem Boden wächst und die Kraft hat, von sich aus das kulturelle Leben zu erneuern. Daher wohnt einem jeden Handwerk der Sinnbildcharakter inne. Das *Töpferhandwerk* ist ein Abbild der Weltschöpfung. Der Töpfer formt das Gefäß aus Erde, das irdene Gefäß, dem gleichsam Leben eingehaucht wird durch seinen Inhalt. Das Gefäß ist dazu da, zu umfassen, zu schöpfen, auszuschütten, Leben durch das Leben zu tragen. Eine Schale mit Brot oder Früchten, ein Krug mit Wasser oder Wein zeigt die Wirklichkeit dieses Sinnbildes. Die Bewegungsgestalt des Töpferns, das Drehen der Töpferscheibe, die Bewegung der Form der Unendlichkeit, das Kreisen der Materie ist das rechte Sinnbild für das Werden der Formgestalt.

Ein Handwerk, durch das die Formgestalt besonders stark befestigt wird, ist das *Schmiedehandwerk*. Ein Schmied sprach in Notzeit das Wort: „Landgraf, werde hart!" Die Arbeitsbewegung des Schmiedes ist eine rechtwinklige Bewegung. Senkrecht trifft der Schlag. Unter der Härte der rechtwinkligen Bewegung formt sich sowohl das Schwert, das für die Ehre geschwungen wird, wie der goldene Ring, der das Blut in Treue verbindet. Das *Schlosserhandwerk* erzeugt die geheimnisvolle Ver-

bindung von Schloß und Schlüssel. Die Methode des Sinnbilderkennens wird durch dieses Handwerk greifbar dem Menschen gezeigt, die Methode der Entsprechung. Durch den Schlüssel wird das Schloß „erkannt", das Schloß geöffnet. Das Bild öffnet den Sinn. Durch das Bild wird der Sinn erkannt. Die Absicht des Schlosserhandwerkes ist die Erzeugung dieser sinnvollen Bewegung. Es wird also durch die Arbeitsbewegung des Schlossers eine Bewegungsmöglichkeit und eine Bewegung erarbeitet: Der Schlüssel dreht sich um im Schloß und öffnet es. Durch die Kreisbewegung, gleichsam durch den Umweg in die Unendlichkeit, wird die Endlichkeit erkannt. Der Sinn jedes Schaffens leuchtet hier auf. Nur, indem der Mensch über seine Natur hinausgeht, vermag er das menschliche Werk zu vollbringen. Handwerk ist nicht möglich ohne Geistwerk, wenn aus dem Handwerk ein Sinnbildwerk geformt wird. Volkskunstwerk ist stets Handwerk und Geistwerk zugleich.

Das Handwerkszeug macht die Arbeitsbewegung sichtbar, gibt ihr eine Form, und zwar eine äußerst wirkende Form, gewissermaßen die Signatur der Arbeitsbewegung und zugleich das Mittel, die Arbeitsbewegung eindeutiger und wirksamer zu machen. Der Hammer zeigt in seiner Form den rechten Winkel. Auch wenn der Hammer geschwungen wird, bleibt der rechte Winkel und erhärtet sich zum Schlag. Der Hammer ist das Sinnbild des Schmiedes. Winkelmaß und Zirkel sind die Sinnbilder des Bauens, Pflugschar und Sichel Sinnbild der Bauernarbeit. Der Spaten ist das Sinnbild des Arbeitsdienstes. Handwerkszeichen, Zunftwappen, Innungswappen zeigen die Sinnbilder der verschiedenen Berufe. An den Sinnbildern kann meist die Arbeitsbewegung abgelesen werden. Die Bretzel als Bäckerzeichen weist deutlich auf das Durchkneten und Formen des Teiges hin, auf die kreisende und durchdringende, einstrahlende und verbindende Bewegung. Das Posthorn ist Zeichen des Boten, der die Botschaft bringt und die Menschen aufruft, die Botschaft zu empfangen. Jede Arbeitsbewegung, die sich das entsprechende Werkzeug erarbeitet hat, findet ihr Sinnbild nicht nur im vollendeten Werk, wie z. B. das Backen in der Bretzel, sondern auch im entscheidenden Werkzeug.

Zwischen dem Werkzeug und der Maschine klafft eine Welt, obwohl die Maschine aus dem Werkzeug hervorgegangen ist, wenn

auch nicht aus handwerklicher Vorstellung erzeugt. Das Handwerkszeug ist soweit der Hand verbunden, daß Körperbewegung und Werkzeugbewegung eine Einheit bilden. Eine solche Einheit besteht grundsätzlich nicht zwischen Menschenbewegung und Maschinenbewegung. Einfache „Handgriffe" bewirken Maschinenbewegungen von ungeheurer Mannigfaltigkeit und Wirkung. Es ist durchaus unmenschlich, wenn die Rotationspresse die fertigen gefalzten Zeitungen in unübersehbarer Menge produziert. Die Maschinenentwicklung hat es mit sich gebracht, daß der Arbeiter wohl seine Maschine bis ins letzte kennen muß, es aber für seine Arbeit nicht notwendig scheint, das Werk, das die Maschine herstellt, zu kennen. Die Maschinenbewegung wird nur ausgelöst von der Menschenbewegung. Die Maschine arbeitet dann „selbsttätig". Die Arbeitsbewegung der Maschine ist aus den Grundbewegungen konstruiert. Die Grundbewegung, vor allem die Drehung, die Kreisbewegung, und die rechtwinklige Bewegung, die Hebelbewegung, ist — man kann sagen ins Ungeheure — sichtbar geworden. Und doch sind diese Gestalten keine Entsprechungen der Urformen, sondern ihre Verkehrungen. Denn es werden keine lebendigen Gestalten erzeugt von der Maschine. Nun könnte gesagt werden, daß auch durch das Handwerk keine lebendigen Gestalten gezeugt werden. Gewiß ist das richtig. Kein Menschenwerk kann organisches Leben erzeugen. Aber das Handwerk, das Geistwerk ist, vermag Sinnbilder dieses Lebens zu gestalten, die Einheit und Ganzheit zu gestalten. Das vermag Maschinenarbeit nicht. Sie produziert nicht, sondern sie *re*produziert. Sie arbeitet nicht das einmalige Werk, Sinnbild der Persönlichkeit in der Gemeinschaft, sondern sie arbeitet „am laufenden Band". Die unendliche Reihe — das heißt solange der Antrieb dauert — ist ihr Ziel, nicht das geschlossene Werk. Die Maschinenarbeit schafft durch die unendliche Reihe nicht das Sinnbild. Sie kann es nur vervielfachen. Die Maschine wirkt nur dann mit am Sinnbildschaffen, wenn sie gleichsam wieder Werkzeug geworden ist, wie bei gewissen Arbeitsvorgängen am Bau oder, soweit sie das Material herstellt, mit dem das Sinnbild gebildet wird. Aber auch dann hat die Maschine selbst keinen Sinnbildcharakter. Denn die Maschinenarbeit als solche, die nicht mehr eine einheitliche Bewegung mit der mensch-

lichen Arbeitsbewegung ist, hat sich, wie vom Handwerk, so auch vom Geistwerk des Werkherstellers gelöst. Das bedeutet, daß Maschinenarbeit den inneren Zusammenhang des Menschenwerkes mit dem Menschen zu zerreißen droht und dann nicht mehr als schöpferisch, sondern als zerstörend im Menschenleben steht. Das — wenn zu Ende gedacht — wahrhaft grausige Beispiel einer solchen Entwicklung ist der Automat, der dann freilich — in Verkehrung aller Werte — Sinnbild eines Maschinenzeitalters ist. Gegen das drohende Maschinenzeitalter steht das Menschenzeitalter.

Der Sinn der Arbeitsbewegung — und zwar einer jeden Arbeit — ist das Füreinander im Volk. Segensvoll ist die Arbeit nur dann, wenn sie füreinander geschieht. Wohl quillt die schöpferische Arbeitsbewegung aus den Urkräften des Menschen, fragt nicht nach Warum und Wohin. Aber erst die sittliche Ordnung ist es, die den Arbeitsvorgang, die Arbeitsteilung, die Arbeit des Einzelnen und die Arbeit der Gemeinschaft ordnet. Die Ordnung ist in dem einen Wort „füreinander" umschlossen. Die Lebensgemeinschaft des Volkes ist ein gesegnetes Leben, wenn die Gemeinschaft für den Einzelnen und der Einzelne für die Gemeinschaft arbeitet. Dieses Füreinander wird umschlossen in dem einen Wort „Volk". Sinnbild dieses Füreinanders ist dann jede dem Volk wahrhaft dienende Arbeitsbewegung. In dieser Arbeitsbewegung bringen der Einzelne und die Gemeinschaft sich dem Volke dar, und sie einbeziehen in diese Bewegung die Heimatnatur mit allen ihren Kräften und Möglichkeiten. Die Arbeitsbewegung bearbeitet die Natur für das Volk. Und es vollzieht sich in dieser Arbeit die Einheit von Volk und Heimat auf die wirksamste Weise: Sie wird zur Tat.

Die Marschbewegung

Von allen willkürlichen menschlichen Bewegungen ist die Bewegung des Gehens die häufigste. Zum Gehen gehört die aufrechte Haltung. Der aufrechte Gang ist die eigentliche Bewegung des menschlichen Körpers. Die aufrechte Haltung des Körpers ist der körperliche Ausdruck für den seelischen Zustand der Aufrichtigkeit und für das geistige Streben zur Erkenntnis. Der Sinn des Gehens



Roller vom Imster Schemenlaufen



Erzgebirgischer Weihnachtsengel

ist das *Zueinander* der Menschen. Die Menschen gehen zueinander, die Menschen gehen aufrichtig zueinander, um gemeinsam in der Erkenntnis zu wachsen. Wenn die Menschen voneinander gehen, so lösen sie sich aus der gemeinsamen Einheit und verkehren den Sinn des Gehens. Man kann diese Verkehrung deutlich wahrnehmen, wenn man sieht, wie Menschen tatsächlich innerlich und äußerlich voneinander gehen; dann ist der Gang gleichsam zerbrochen.

Alle Bewegungen des Gehens und seiner Abarten, wie Laufen, Rennen, Springen, Schreiten, Marschieren kommen aus dem Kniepunkt der Menschengestalt. Die Bewegung aus dem Kniepunkt ist am klarsten in der rechtwinkligen Bewegung, die einerseits in der Erhebung des Kniegelenks, andererseits in der Streckung des Kniegelenks erscheint. Durch die Verbindung dieser Bewegungen bewegt der Mensch den rechten Winkel über die Erde, und bewegt sich selbst senkrecht auf der Erdoberfläche. Der Mensch geht auf der Erde über die Erde. Er wandelt über die Erde und verwandelt in seinem Erdengang die Erde. Er verwandelt dabei auch sich selbst und hebt sein Leben von der Erde über die Erde und durchdringt dann die Erde auf eine schöpferische Weise. Durch ihn strömen die Kräfte des Kosmos auf die Erde, und er trägt sie im Gehen über die Erde und streut diesen Lichtsamen aus im schöpferischen Tun.



Abb. 65. Aufständischer Bauer
Holzschnitt 1522

Es ist notwendig, daß alle Menschenbewegungen der Bewegung und Erhebung der Kräfte im Menschen dienen, wenn eine höhere Gemeinschaft sich bilden soll. Denn nur durch die Erhebung

seiner Kräfte vermag der Mensch über sich hinaus in das Leben der Gemeinschaft einzugehen und die Gemeinschaft zu zeugen. Diese Erhebung ist notwendig dem Volkwerden verbunden. In der Arbeitsbewegung, die füreinander geschieht, die wirklich aus dem Herzpunkt des Menschen geschieht, in der das „Liebesfeuer" wirkt, ist ein wirkliches Füreinander der Arbeitsbewegung möglich. Alle rechte Bewegung des Gehens führt hin zu einer solchen Arbeitsbewegung. Denn ohne ein rechtes Zueinander ist ein rechtes Füreinander nicht möglich.

Unter den Bewegungen des Gehens ist die Marschbewegung die entscheidende. Entscheidend ist sie deshalb, weil sich in ihr das Zueinander der Menschen als ein Miteinander zu bewähren hat. Wandern kann der Mensch allein, ein allein marschierender Mensch ist widersinnig. Nicht der Einzelne marschiert. Die Mannschaft marschiert. Der Mensch wandert durch die Natur. Er nimmt im Wandern die Kräfte der Natur auf, verbindet sich ihnen auf eine innerliche Weise. Der Wanderer verweilt gern. Der rechte Wanderer hat kein bestimmtes Ziel, das Wandern selbst ist seine Absicht. Daß in einem naturfrohen Volk wie dem deutschen Volk nach Herzenslust gewandert wird, ist selbstverständlich. Der Wanderbursch ist überaus volkstümlich. Zur Ausbildung des Handwerkers gehört es, daß er auf die Wanderschaft geht. Zum Studenten gehört das Wandern. Wandern gehört zur Jugend. Als ein früher Vorbote deutscher Erneuerung zogen vor einem Vierteljahrhundert die deutschen Wandervögel durch die deutschen Lande. Da wurden die alten Lieder des Volkes gesungen. „Wohl auf, ihr Wandersleut', / Die ihr herum tut reisen / In Landen weit und breit. / Seid wohlgemuet und wohlgetröst, / Weil Gott ein Wandersmann ist g'west / Auf Erden lange Zeit." Zum Sinnbild des Wanderns wird das Wasser. „Vom Wasser haben wir's gelernt ... das Wandern." Wandern wird als eine allgemeine Naturerscheinung erkannt. Die Sterne wandern am Himmel. Die Wolken wandern. Von Tierwanderungen wird berichtet. Rechtes Wandern wird zum Gemeinschaftserlebnis. Das Leben ist eine gemeinsame Lebenswanderung.

Sobald aber die gemeinsame Lebenswanderung zum Lebenskampf wird, entsteht aus der Wanderung der Marsch. Weitet sich die Wanderung in die Natur hinein und entdeckt die Natur, so

löst sich die Marschbewegung von der Natur, richtet sich sogar oft gegen die Natur, nämlich sobald sie den Marsch behindert. Der Wanderer hat Naturfreude. Ohne Freude an der Natur ist Wandern nicht möglich. Für das Marschieren ist Naturfreude durchaus unwesentlich. Im Marsch setzt die Menschengemeinschaft ihre menschliche Natur sogar gegen die Natur. Die Wanderung geht über Berg und Tal, oft weglos. Die marschierende Mannschaft bahnt sich den Weg, baut sich die Heerstraße. Die wandernde Gemeinschaft hat keine feste Ordnung, sondern eine wandelbare, von den Gelegenheiten bestimmte. Die marschierende Gemeinschaft hat eine feste Ordnung, die sich allen ihr entgegenstehenden Gegebenheiten zum Trotz durchsetzt. Die Marschordnung ist bestimmt durch Führer und Gefolgschaft. Der Befehl des Führers ist bedingungslos bindend. Der Marsch hat ein bestimmtes Ziel, das mit dem Einsatz des Lebens erreicht werden muß. Niemand kann zum Kampf wandern. Zum Kampf tritt die marschierende Mannschaft an. Die Marschbewegung ist die Grundbewegung der zum Kampf ausziehenden Mannschaft. Die Arbeitsbewegung ist durch die verschiedenen Berufe verschieden bedingt. Darum gibt es vielerlei Arbeitsbewegungen im Volk. Aber es gibt nur e i n e Marschbewegung des Volkes. Daher ist die Marschbewegung die Bewegung, und zwar die einzige Bewegung, die das ganze Volk als eine einheitliche Gemeinschaft des Willens zu bewegen vermag. Aus diesem Bewußtsein ist die Deutsche Revolution marschiert. Das Dröhnen des Marsches zum Reich hat Wortgestalt bekommen in den Worten Dietrich Eckarts, die das Wortsinnbild dieser Jahre sind. „Sturm, Sturm, Sturm! / Sturm, Sturm, Sturm! / Läutet die Glocke von Turm zu Turm. / Läutet die Männer, die Greise, die Buben, / Läutet die Schläfer aus ihren Stuben. / Läutet die Mädchen herunter die Stiegen, / Läutet die Mütter hinweg von den Wiegen. / Dröhnen soll sie und gellen die Luft, / Rasen, rasen im Donner der Rache, / Läutet die Toten aus ihrer Gruft! / Deutschland erwache! Deutschland erwache!"

Die Marschbewegung ist kriegerische Gebärde. Das deutsche Mittelalter hat diese Marschbewegung am reinsten im Leben der deutschen Landsknechte gehabt. Ihre alten deutschen Landsknechtsweisen, aus dem soldatischen Wesen der deutschen Seele

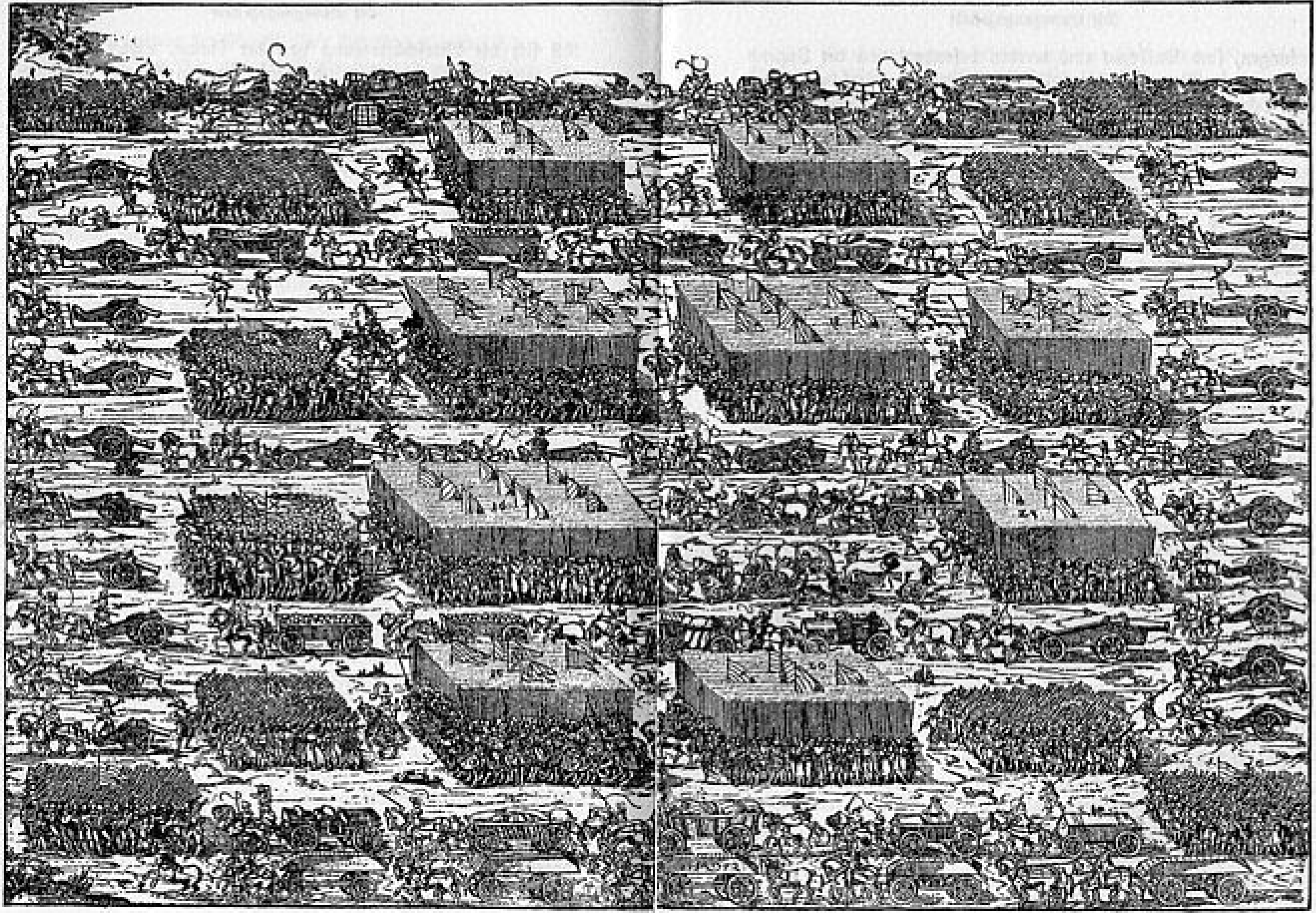


Abb. 66. Truppenzug. 1572 Stich von Jost Amman

gesungen, sind Volksgut und werden besonders von der Jugend gesungen, im Erwachen des soldatischen Geistes. Marschrhythmus und Schicksalsgewalt klingen herrlich in diesen alten Weisen wieder. Das ganze Leben der marschierenden Gemeinschaft, die auf nichts anderes angewiesen ist als auf ihre Kameradschaft, die sich in Führer und Gefolgschaft kundgibt, ist umschlossen in einem Lied, wie in dem Lied der Landsknechte über die Schlacht bei Pavia 1525: „Zart schöns Jungfräuelein! / Laß dir mein junges Herz befohlen sein, / Weil ich im Elend bin. / Dein nimmer zu vergessen, / Liegt mir in meinem Sinn. / Zart schöns Jungfräuelein, / Mein höchster Hort, / Denk an mein Wort! / Fahr immer fort, / Dein nimmer zu vergessen! / Herr Georg von Frundsberg, / Herr Georg von Frundsberg, / Der hat die Schlacht vor Pavia gewunnen, / Der hat die Schlacht vor Pavia gewunnen, / Gewunnen hat er die Schlacht vor Pavia in ei'm Tiergart, / In neunthalb Stunden gewunnen Land und Leut. / Der König aus Frankreich, / Der König aus Frankreich, / Der hat die Schlacht vor Pavia verloren, / Der hat die Schlacht vor Pavia verloren, / Verloren hat er die Schlacht vor Pavia in ei'm Tiergart, / In neunthalb Stunden verloren Land und Leut. / Nun grüß dich Gott, du Königstöchterlein im ganzen Frankenreich, / Nun grüß dich Gott, du Königstöchterlein im ganzen Frankenreich, / Euerm Vater hab ich abgewunnen in neunthalb Stunden Land und Leut. / Im Blut mußten wir gahn, / Im Blut mußten wir gahn, / Wohl über die Schuch. / Barmherziger Gott, / Erkenne die Not! / Erkenne die Not! / Wir müssen sonst verderben allso. / Lärman! Lärman! Lärman! / Lärman! Lärman! Lärman! / Tut uns die Trommel und die Pfeifen sprechen, / Tut uns die Trommel und die Pfeifen sprechen, / Herr, Herr, Herr, / Ihr frommen deutschen Landsknecht gut! / Laßt uns in die Schlachtordnung stahn! / Laßt uns in die Schlachtordnung stahn! / Bis daß die Hauptleut sprechen: / Jetzt wollen wir's greifen an. / Reiter zum Pferd, / Sattelt und zäumt, / Der Feind, der ist vorhanden. / Es geht wohl gegen die Sommerszeit, / Daß mancher Knecht zu Felde leit, / Ich will euch tapfer lohnen / Mit lauter Doppeltkronen. / Gut Postparten (Passeport) will ich euch geben, / Weil ihr mir habt geschützt mein Land und Leut, / Darzu mein junges Leben."

Zur Marschbewegung gehört auch das Reiten der Mannschaft. Das edle Pferd unter seinem Reiter führt dem Marsch ähnliche Bewegungen aus, so daß der Reitermarsch keineswegs etwas Sinnwidriges ist. Klirrend, voll von Fanfarenklängen, ist der Rhythmus der Reitermärsche. „Auf, Ansbach Dragoner, auf, Ansbach Bayreuth! / Schnall um deinen Säbel und rüste dich zum Streit. / Prinz Karl ist erschienen auf Friedbergs Höh'n, / Sich das preußische Heer mal anzusehn. / Drum, Brüder, seid lustig und allesamt bereit, / Auf, Ansbach Dragoner, auf, Ansbach Bayreuth!" Der Mensch vervielfacht die Kraft seiner Marschbewegung durch das Tier, und zugleich wird durch das Reiten — durch den Ritter — der eigentliche Sinn des Lebenskampfes, um dessen willen die Mannschaft marschiert, ausreitet, auf besondere Weise deutlich: Die Bändigung des Tierischen im Menschen verheißt den Sieg im Lebenskampf.

Die Marschbewegung hat für das deutsche Volk seit alter Zeit die stärkste Bedeutung. Es ist die für seine Lebensgestaltung entscheidende Bewegung. Die nordische Rasse, insbesondere das deutsche Volk, ist dem Wesen nach kämpferisch. Der Marschrhythmus, die Marschordnung beherrscht daher auch sein kulturelles Gestalten, sobald die Sinnbilder für Gemeinschaftsordnungen gestaltet werden, und nicht nur das Sinnbild des Herrn, des Volksführers, gestaltet wird. Diese kämpferische Haltung, deren Bewegungssinnbild die Marschordnung ist, gilt auch im religiösen Bezirk des Germanen und des Deutschen. Sehr deutlich wird dies im Kultbau. Charakteristisch für die Mittelmeervölker ist der Rundbau der Kirche. Das Ziel dieser Völker ist das geschlossene Insichruhen, wie es sich im Rundbau unter der Kuppel zeigt, die Harmonie, die Statik. Die nordischen Völker, vor allem die Germanen und die Deutschen, bauen die Kirche als Langhaus. Weniger ein in Meditationen versunkener Menschenkreis entspricht den nordischen Völkern als eine tatkräftige Eroberung des Gottesreiches, ein Marsch zu Gott. So tritt auch die christlich-deutsche Gemeinschaft in der Marschordnung ins Gotteshaus und baut die Kirche in dieser Ordnung, die in Pfeilern und Stützen ihr ein festes Sinnbild gibt. Das nordische Langhaus hat keine geschlossene Harmonie in der Natur, sondern ein Hinausdrängen über die Natur, hat

Dynamik. Ein solcher Marsch zu Gott ist der Sinn des frühen deutschen Mittelalters, das seine höchste Form in der Vereinigung der kämpferischen und der religiösen Gemeinschaft fand: im Deutschritterorden.

Die Tanzbewegung

Obwohl die Marschbewegung nicht nur die entscheidende, sondern auch die verbreitetste Bewegungsgestalt des Volkes ist, wird bei einer gestalteten Bewegung gern an die Tanzbewegung gedacht. Das ist darin begründet, daß die Tanzbewegung die Bewegungsgestalt besonders festlicher Höhepunkte im Menschenleben und Volksleben ist, wirklicher hoher Zeiten, nämlich der Liebeszeiten, deren höchste die Hochzeit ist. Tanzbewegung ist eine Liebesbewegung. In ihrer reinen Form ist die Tanzbewegung Liebeswerbung. Auch der sogenannte Gesellschaftstanz ist in seinem Wesen durchaus erotisch, wenn hier auch vergleichsweise das Liebesgold in abgegriffenes Papier-Inflationsgeld verwandelt ist. Der Tanz als Liebeswerbung, wie ihn die Volkstänze zeigen und im Brauchtum des Volkslebens zur rechten Zeit und am rechten Ort üben, ist echtem Golde gleich und Äußerung natürlich-gesunder Liebe. Nicht jede Werbung führt zum Liebesbund. Und oft ist die Werbung des Tanzes auch nur ein Sinnbild künftiger wirklicher Werbung um einen andern Menschen. Alle Tänze aber gehen ursprünglich von der Liebe der Geschlechter aus, wenn sie auch die Geschlechterliebe verlassen können, indem sie sich entweder in die geschlechtslose Sphäre des sogenannten Kunsttanzes erweitern oder herabsinken in den Mißbrauch des Geschlechtslebens.

Jede Tanzbewegung geht vom Fortpflanzungspunkt der menschlichen Gestalt aus. Im Tanz bewegt sich der ganze menschliche Körper vom Scheitel bis zu den Sohlen um die Mitte des Körpers, die in der ebenmäßigen Gestalt der Fortpflanzungspunkt ist. Der Tanz wirbt darum, daß die menschliche Gestalt sich vermehre. Der Tanz, auch wenn er Einzeltanz ist, begehrt das Gegenüber, um mit ihm eins zu werden. Die Grundbewegung des Tanzens ist ein Kreisen um die Mitte des eigenen Körpers und des andern Körpers und zugleich um eine dritte unbekannte Mitte. Aus dem

Ineinander der Kreise soll gleichsam ein neuer Kreis hervorgehen. Der Tanz ist ganz und gar beherrscht von der in der Endlichkeit wirkenden Unendlichkeit, dem Kreis. Der Tanz ist Anruf und Sinnbild der Unendlichkeit in der Endlichkeit. Die Arbeitsbewegung ist menschlich. Die Marschbewegung ist menschlich. Der Tanz ist göttlich. Die Götter tanzen. Tanz ist ein göttlicher Zustand. Die Tanzenden scheinen dem Nüchternen sinnlos und berauscht. In der Liebe, die zeugen und empfangen will, wirken mehr als die menschlichen Kräfte, wirkt die göttliche Schöpferkraft. Wirkung und Entsprechung dieser schöpferischen Bewegung ist der Tanz.

In der Tanzbewegung bewegen sich die Menschen nicht nur füreinander, nicht nur zueinander, sondern m i t e i n a n d e r, und zwar miteinander im erschöpfendsten Sinne. Wohl sollen die Menschen miteinander arbeiten; alles füreinander Arbeiten führt zum miteinander Arbeiten. Wohl sollen die Menschen miteinander marschieren; alles Zueinandermarschieren führt zum Miteinandermarschieren. Aber das Miteinander der Arbeitsbewegung hat ein außerpersönliches Ziel: die gemeinsame Arbeit. Das Miteinander der Marschbewegung hat ein außerpersönliches Ziel: die gemeinsame Idee. Außerpersönliche Ziele schweben gleichsam über den Menschen und können ihrem Wesen nach nur in der Gemeinschaft des Volkes erkannt werden. Das Miteinander der Tanzbewegung hat ein innerpersönliches Ziel, das innerpersönlichste Ziel: nämlich den andern Menschen mit Leib und Seele zu besitzen, so daß ein neues Leben erwachse. Und in dem Innerpersönlichsten gründet sich die innigste Gemeinschaft. Aus diesem Innerpersönlichsten der Seeleneinheit und Blutsgemeinschaft wird das Volk erkannt.

Der Volkstanz und sein Lied sind ganz ohne Pathetik, sie haben jene Unbeschwertheit und Heiterkeit, die das Zeichen der selbstverständlichen Lebensbejahung und der begnadeten Lebenserneuerung ist. Unter den Farbformgestalten und Wortgestalten, von denen die Tanzbewegungen als Sinnbilder der Liebe begleitet werden, sind ebenfalls viele Sinnbilder der Liebe. So wird die Liebesfarbe Rot einbezogen. „Jungfer mit dem roten Rock, / Komm her zu mir. / Es sind nicht hübsch're Leute hier, / Als ich und ihr.“ Oder: „'s Diandl mit'm rot'n Miada, / Dös is ma de allaliaba.“ Das goldene Band der Liebe wird geschlungen im Tanz. „Zum Tanz,

da geht ein Mädel mit güldenem Band, / Das schlingt sie dem Burschen ganz fest um die Hand, / Das schlingt sie dem Burschen ganz fest um die Hand." So bildet sich der Kranz der Liebe. „Mit Lust tret' ich in diesen Kranz, / Ich hoff', mir wird ein schöner Tanz, / Von einem schön' Jungfräuelein, / Darum will ich ihr eigen sein." Aus dem Kranz entwickelt sich die Kranzgebärde, der Reigen. Und zugleich mit dem Gegenbewegen und Ineinanderbewegen erklingen die verschiedenen Stimmen. „Nimm sie bei der schneeweißen Hand, / Und führ' sie in den Rosenkranz. / Jungfer, ihr sollt tanzen / In diesem Rosenkranze, / Blau blau Blümelein auf meinem Hut ..."

Zum Liebeskranz kommt das Liebessinnbild Rose und als Sinnbild der Unschuld die weiße Hand und dazu die Farbe der Treue, die Farbe Blau. Der goldene Ring ist nahe. „Ich trag' ein goldnes Ringelein / Schatz, an meinem Fingerlein." Das verschiedene Temperament der deutschen Stämme gibt den Tänzen und ihren Liedern besonders reizvolle Unterschiede. Die Schwaben singen: „Hoppsa, Schwabenliesel, / Dreh dich rum und tanz a bissel. / Hoppsa, Schwabenliesel, / Dreh dich rum und tanz a bissel./ Dreh dich rum und



Abb. 67. Bauerntanz unter der Linde Holzschnitt von David Kandel. 1546

tanz. / Hoppsa, Liesegretl, dreh dich rum, / Tanz nach der Fiedel, / Hoppsa, Liesegretl, lupf den Fuß und tanz." Daneben tanzt das schwere Blut in Holstein, und es tanzt und singt auch noch in der Ehe als ein Bild dieses Landes der Fruchtbarkeit. „Jetzt danzt Hannemann, / Jetzt danzt Hannemann, / Jetzt danzt Hannemann / Und sine leeve Fru. / O du mein Möppelken, / Mein Möppelken, / Mein Möppelken, / O du mein Möppelken, / Mein Möppelken bist du." In einem rechten Leben, das von Liebe gesegnet war, tanzen schließlich auch Großvater und Großmutter noch. „Großmutter will tanzen. / Auf, machet Platz, / Auf, machet Platz, / Mit ihrem Großvater, / Ihrem allerliebsten Schatz. / Langsam, langsam, heidideldum, heidideldum, / Langsam, langsam, heidideldideldum."

Aus der Liebe überströmen den Menschen verwandelnde Kräfte von übermäßigem Maß. Die Haltung des Charakters entscheidet, ob diese Kräfte dem Menschen zum Heil oder Unheil werden. Das Geschlecht steht nach dem Volksglauben unter dem seltsamen Gestirn, das den Namen Skorpion trägt und doch den Namen Adler haben soll, der ihm gebührt. Verliert der Tanz die ihm innewohnende natürliche Sittlichkeit, so verführt er leicht zu Ausschweifung und Laster. Er ist dann nicht mehr Werbung zur Liebeshingabe, sondern Verlockung zur Sünde. Sünde heißt: Sich sondern von dem Lebensgesetz der Natur. Die Natur läßt die Gesetze des Liebeslebens, wie sie dem Menschen nicht nur durch eine religiöse Haltung, sondern schon durch natürliche Sittlichkeit innewohnen, nicht ungestraft übertreten. Da das Liebesleben die Blutsgemeinschaft will, gehört zu dieser natürlichen Sittlichkeit auch die Sauberkeit des Blutes. Der Tanz ist daher rassisch außerordentlich wichtig. Ein arisches Volk, das Niggertänze tanzt, bringt sein Liebesleben, die Grundlage der Erhaltung des Volkes, in Gefahr. Die Verderbtheit des Liebeslebens, sichtbar im unzüchtigen Tanz, wendet das Volk vom Leben in den Tod. Seine Tänze werden dann leibhaftige Totentänze. Immer geistern Totentänze über einem untergehenden Weltbild, dem die Menschen noch verhaftet sind. Aber mit dem aufgehenden Weltbild beginnt auch das Leben wieder seinen unzerstörbaren Lebenstanz.

Wirken die Liebeskräfte des Menschen in einem starken, zuchtvollen Charakter, so empfängt der Tanz eine Kindlichkeit und Keuschheit, durch die der Liebestanz dem Kindertanz ähnelt. Die Keuschheit der Gestaltung — eine Wesenseigentümlichkeit deutschen Gestaltungswillens — verklärt dann gleichsam die Werbung und gibt ihr erst den tiefen seelischen Ausdruck. Es ist auch nicht zufällig, wenn solche Tänze sich dann den Bewegungen der Kindertänze nähern; denn auch die Kindertänze sind Liebestänze, wenn auch durchaus ungeschlechtlicher Art. Das Kind umkreist und umarmt im Tanz seine kleine Welt und vereint sich mit ihr. Es liebt diese Welt und gibt sich ihr. Deutlich wird hier, daß Liebe auch außerhalb des Geschlechtlichen besteht als der Bund der Liebenden. Und dieses übergeschlechtliche Band muß auch im Tanz der Liebeswerbung geschlungen werden, denn der für das Leben gesegnete Liebesbund muß auch bestehen können, wenn die Kräfte des natürlichen Zeugens und Empfangens schweigen; dieser Bund soll noch über das persönliche Leben hinaus bestehen über Generationen, die das gleiche Blut verbindet, für ein ganzes Geschlecht, wie in tiefer, entsprechender Bedeutung das Wort Geschlecht aussagt.

Auch die Tanzbewegung selbst vererbt sich als blutsgemäß von Geschlecht zu Geschlecht. So wird die Tanzbewegung als Ausdruck des Innerpersönlichsten zum Ausdruck des Überpersönlichen und vermag bis in den kultischen Bezirk gehoben zu werden. Und begreiflicher wird das Sinnbild, daß die Sterne und die Engel um Gottes Thron den Reigen tanzen.

Die chorische Bewegung

Alle Bewegungsgestalten werden gekrönt von der chorischen Bewegung. In der chorischen Bewegung schließen sich auf eine besondere Weise, nämlich die chorische Weise, die andern Bewegungsarten zusammen. In die chorische Bewegung können Tanzbewegung, Marschbewegung, Arbeitsbewegung eingeordnet sein. Das Wesen der chorischen Bewegung ist, daß die verschiedenen Bewegungsarten zu einer solchen Einheit und Ganzheit geordnet werden, daß die gemeinsame Bewegungsgestalt Ausdruck und

Sinnbild der Gemeinschaft ist. Die chorische Bewegung der Volkskunst gibt also das Sinnbild der Volksgemeinschaft.

Die chorische Bewegung ist grundsätzlich nicht nur Bewegungsgestalt, sondern zugleich Farbformgestalt und Tongestalt. Es sind also in ihr Farbformgestalten und Tongestalten zu einer Einheit und Ganzheit geordnet, die der Bewegungsgestalt entsprechen und die körperlich-seelisch-geistige Wirkung der Bewegungsgestalt erweitern in alle Wahrnehmungsreiche des Menschen. Daher krönt die chorische Bewegung nicht nur die Bewegungsgestalten der Volkskunst, sondern auch ihre Farbformgestalten und Tongestalten, ebenso wie die Wortgestalten der Dichtung, da die bewegte Farbformgestalt in der chorischen Bewegung führend ist. Was das Volk gestaltet hat an Trachten, an Sinnbildgestalten der Farbform, wie Fahnen, Banner, Kränze, Bildwerke, Schmuckgegenstände, was das Volk gestaltet hat an Tongestalten, sei es Wortkunst oder Tonkunst, Lieder, Märchen, Sprüche, Streitgespräche, Rundgesänge — alles sind dienende Mittel der gemeinsamen Bewegungsgestalt des Chores. Und es ist wesentlich, daß die chorische Bewegung aus dem Lebensablauf der Gemeinschaft hervorgeht. Sie entspringt nicht einer sogenannten künstlerischen Phantasie, sondern ist der notwendige Ausdruck des Lebenskreislaufes. Hieraus geht hervor, daß das chorische Spiel an bestimmte Zeiten gebunden ist. Das chorische Spiel um das Sonnwendfeuer ist zu keiner andern Zeit möglich als in der Sonnwendnacht, ein Weihnachtsspiel nur zur Weihnachtszeit, die Erntedankfeier nur zur Erntezeit, das Fastnachtstreiben nur zur Zeit der Winteraustreibung. Es geht weiter hervor, daß die chorische Bewegung auch örtlich gebunden ist, das heißt ihre örtliche Eigenart hat. Ein Kölner Karneval ist in Hamburg nicht möglich. Das Oberammergauer Passionsspiel kann nicht in einem Berliner Zirkus gespielt werden. Erntefeste sind nach dem Temperament der deutschen Stämme unterschiedlich gestaltet. Es geht weiter aus dem Zusammenhang mit dem Lebenskreislauf hervor, daß die chorischen Bewegungen eine gewisse Unwandelbarkeit haben. Ein Erntefest wird von Jahr zu Jahr durch Generationen hindurch in der gleichen, mindestens in ähnlicher Weise gestaltet. Das hat nicht nur seinen Grund in der Wahrheit und Unveränderlichkeit der echten Sinnbilder, sondern auch

in der immerwährenden Wiederholung des Lebenskreislaufes. In jedem Jahr ist Erntezeit. In jeder Generation wiederholen sich Hochzeitsfeier, Kindtaufe und Totenfeier. Der chorischen Bewegung ist ferner eigen, daß sie über das Menschenleben hinausgreift. Sie verkündet in den hohen Zeiten des Menschenlebens zugleich die Verbindung des Menschenlebens mit der Natur, und zwar mit der Heimatnatur. Die Heimatnatur erscheint dabei als ein besonderes Werk der kosmischen Kräfte. Viele der chorischen Bewegungen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Sonnenkreislauf, andere mit dem Wachstum der Feldfrüchte. Tiefe Naturverehrung, tiefer Glaube an die Segenskräfte der Natur sprechen sich immer wieder aus. Die Natur wird als ein Heiliges betrachtet. Der Wald, die Quelle, der Berg, der Acker sind öfters örtliche Mittelpunkte einer chorischen Bewegung. In der chorischen Bewegung verkündet sich nicht nur die Verbindung des Menschen mit der Natur, sondern auch mit der Übernatur. Kann schon die Tanzbewegung in ihrem tiefsten Sinn göttlich, das heißt Göttliches verkündend, genannt werden, so gilt dies in noch größerem Maße von der chorischen Bewegung. Die Feiern um Geburt und Tod als ein Kommen von Gott und ein Gehen zu Gott weisen über den Menschen hinaus.

Die Volksbräuche an den entscheidenden Stationen des Menschenlebens in der Gemeinschaft, das Brauchtum der Gemeinschaft selbst und die Volksbräuche an den verschiedenen Stationen des Jahreslaufes sind durchweg chorische Bewegungsgestalten. Die Bewegungsgestalt ist grundsätzlich kultischer Art. In jedem solchen Volksbrauch ist kultische Handlung, das heißt Verehrung der göttlichen Kraft, umschlossen. Und die kultische Handlung kleidet sich in das Brauchtum des Volkes. So erscheint das Brauchtum der chorischen Bewegung als eine Form der Gottesverehrung im Volk.

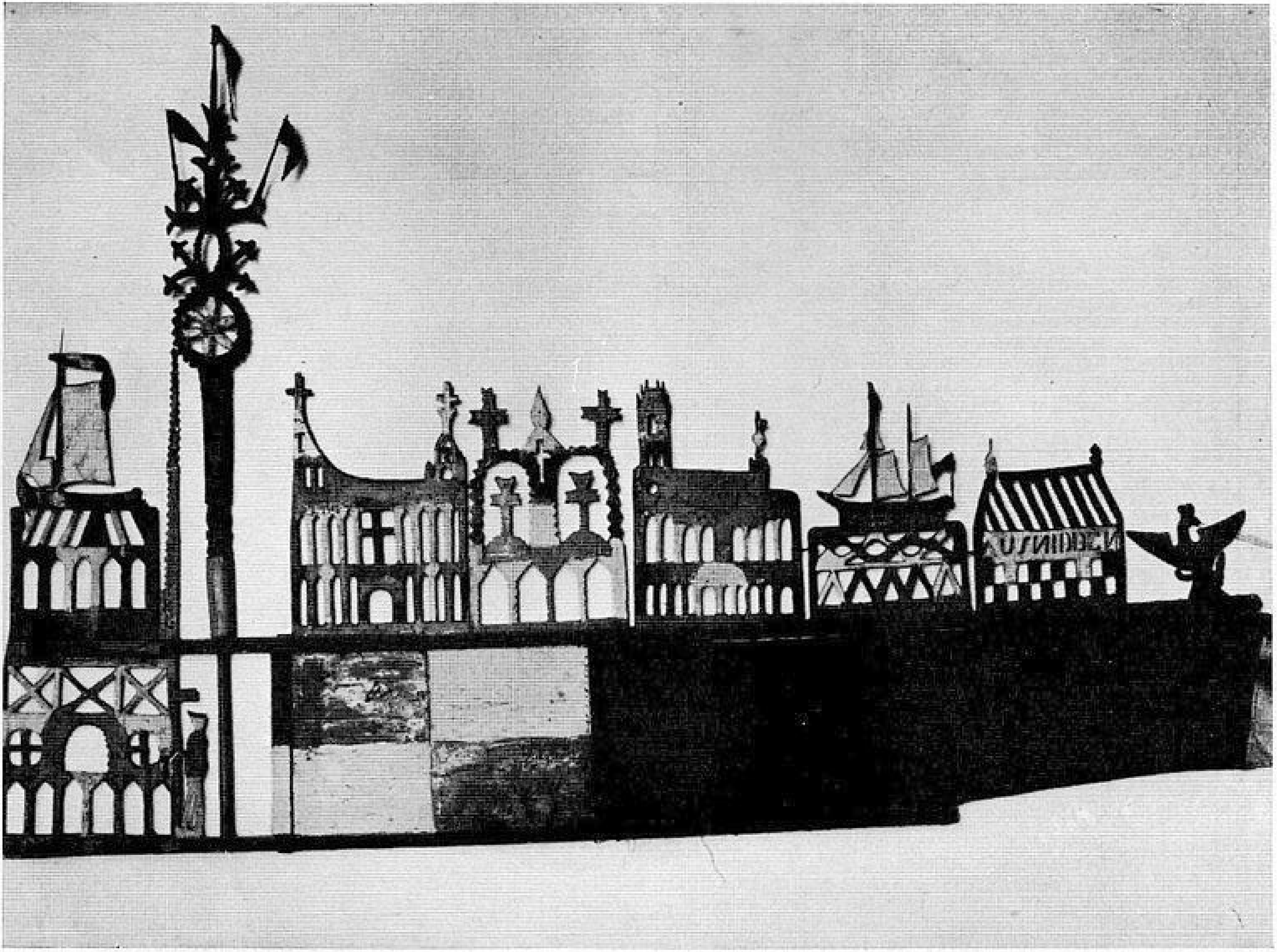
In den chorischen Bewegungsgestalten des deutschen Volksbrauchtums ist zu erkennen, wie vorchristliche und christliche Gottesverehrung im Volk nebeneinander leben, und wie die christliche Gottesverehrung einen lebendigen deutschen Ausdruck gefunden hat. Dies wird sehr deutlich an den chorischen Bewegungsgestalten, die sich um die Lichtsehnsucht des nordischen Menschen gebildet haben.

Das Sonnengestirn wird als das höchste göttliche Schöpfungswerk der sichtbaren Natur betrachtet. Von der Sonne kommen Licht und Wärme und Blühen und Reifen auf der Erde. Sich dem Sonnenfeuer zu verbinden, ist der Sinn der chorischen Bewegungen, die den Sonnenlauf auf seinen Stationen begleiten. Die Sonne befreit von der Nacht des Winters. Auch am Osterfest, das den Namen einer germanischen Frühlingsgöttin trägt und die Auferstehung Christi feiert, brennen die Feuer auf den Bergen. Man sagt, daß die Sonne am Ostermorgen in ihrem Lauf drei Freudensprünge tue. Auch Osterfeuer werden entzündet. Und die Sonnwendfeuer sind wieder Allgemeingut des Volkes geworden. Bei all diesen Feiern sind es grundsätzlich zwei Bewegungsgestalten, die Marschbewegung und die Tanzbewegung, die zur chorischen Bewegung ausgestaltet sind: der Anmarsch zur Stätte des Feuers und der Tanz um das Feuer, der zum Sprung durch das Feuer wird. Aus der Tanzbewegung und aus dem Sprung formt sich dann der Schwung des geworfenen Feuerrades und sein weites Dahinrollen. Als Tongestalten kommen hinzu die Feuersprüche, die Segenssprüche, Gesang. Als Farbformgestalt ist bestimmend das Feuer selbst, das alle Gestalten, auch die Menschen, zurückdrängt in das Dunkel. Die Gestalten des Feuers sind die lohende Flamme und das brennende, fliegende, rollende Feuerrad, das Sonnenrad. Feuer werden entzündet zur Wintersonnenwende. Alle diese Lichtfeiern sind Gemeinschaftsfeste größerer Gemeinschaften, z. B. der Jugend oder des Dorfes oder besonders der völkischen Mannschaft. Neben diesen Lichtfeiern germanischen Ursprungs ist die christliche Lichtfeier, Weihnachten begründet im Fest der kleinsten Gemeinschaft, der Familie: Geburtsfest des Gotteskindes im Herzen des Menschen. Ragt die germanische Lichtfeier hinein in den kosmischen Kreislauf des Lichtes, so weist die christliche Lichtfeier auf die einmalige Menschwerdung Gottes und auf das natürlich-übernatürliche Leben der Gotteskindschaft. Ein ausschließlich deutscher Volksbrauch der Christenheit ist es, an der immergrünen Tanne die Weihnachtslichter zu entzünden. Als Sinnbild des Christus brennt das ewige Licht und die Osterkerze in den katholischen Kirchen. Als Sinnbild der Auferstehung zum Licht brennen auf den katholischen Friedhöfen Kerzen

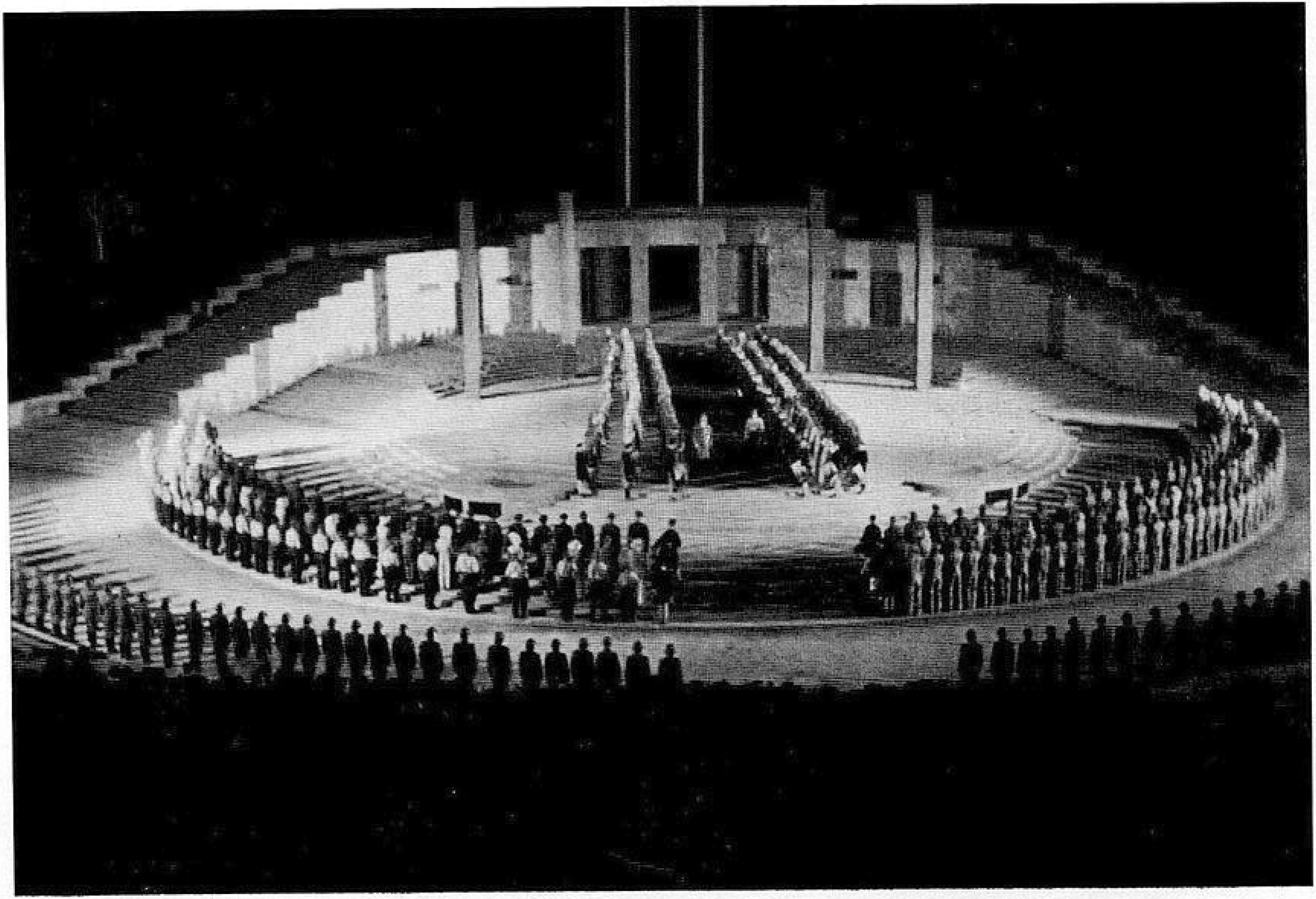
auf den Gräbern am Allerseelentag. Das Lebenslicht auf dem Geburtstagskuchen ist ein allgemein gebräuchliches Sinnbild des Lebens.

Chorische Bewegungen ordnen das Familienleben an den hohen Zeiten, an denen die Familie in besonderer Verpflichtung zur Volksgemeinschaft steht, zur Brautwerbung, zur Heirat, zur Geburt der Kinder und zum Tod. Die rechte Brautwerbung geht nicht nur die zwei liebenden Menschen an, nicht nur die beiden Familien, deren Kinder sie sind, sondern die Volksgemeinschaft. Seit alters ist die Brautwerbung, besonders für den Bauern, an strenge, sinnbildhafte Formen gebunden, die umständlich genug sind, einerseits das Feierliche des Vorganges zu betonen, andererseits einem Mißerfolg das Entehrende zu nehmen. In dieser chorischen Bewegungsgestalt spielt der Brautwerber die führende Rolle. Tracht, Bewegungen, Rede und Gegenrede vollziehen sich da nach festen Regeln. Ebenso umständlich erfolgt dann durch einen Hochzeitslader die Einladung zur Hochzeit. Die Einholung der Braut von den Brauteltern, die Segnung des Brautpaares durch die Eltern, dann die Trauung selbst mit ihren Zeremonien, der Hochzeitszug, das Hochzeitsmahl und manches besondere Brauchtum voll tiefen Sinnes, wie der Besuch der Gräber der Ahnen vor der Trauung, um ihren Segen zu erflehen oder die Segnung des Brautbettes durch den Priester am Hochzeitsabend sind großartige Handlungen chorischer Art. Ebenso bedeutsame chorische Bewegungen sind die Leichenbegängnisse und Totenfeiern.

Hochzeitszug und Trauerzug weisen auf den chorischen Charakter der Umzüge. Die deutschen Volksbräuche sind reich an solchen Umzügen. Immer ist diesen Umzügen eigen, daß sie Böses vertreiben oder Segen bringen sollen. Fast alle Umzüge berühren daher das kultische Leben oder gehören ihm mehr oder weniger an. So stammen die Formen dieser kultischen Bewegungen zum Teil aus den alten germanischen Sitten, zum Teil aus dem Ritus der christlichen Kirche. Insbesondere bei Hochzeit und Beerdigung wird dies deutlich; natürlich auch bei den Taufhandlungen. Jedenfalls ist der Sinn der chorischen Bewegung die Erflehung des Segens. Diesen Sinn haben z. B. die aus germanischer Zeit stammenden Flurumgänge. Oft sind in den außerkirchlichen Flurumgängen



Schiffswimpel von der Kurischen Nehrung



Chorisches Spiel

Kinder die Segnenden. Denn die Unschuld des Kindes ist besonders segensvoll. Segen erflehen die Umritte wie die Leonardifahrt in Tölz mit der Segnung der Pferde oder der Georgiritt zu Traunstein. Die Fronleichnamsprozession ist als Flurumgang zuerst in Deutschland aufgekommen. Große chorische Bewegungen, in den katholischen Gegenden Deutschlands beheimatet, sind die kirchlichen Wallfahrten. Kinder gehen nach Weihnachten im Dreikönigssingen von Haus zu Haus, tragen und drehen den Stern, das Licht, wünschen Glück und erbitten gute Gabe. Ein altes Sterndreherlied heißt: „Wir reisen auf das Feld in eine Sonne, / Des freuet sich die englische Schar, / Wir wünschen euch allen ein glückselig Neujahr. / Wir wünschen dem Herrn seinen goldnen Hut, / Er trinkt keinen Wein, denn er sei so gut, / Des freuet sich die englische Schar, / Wir wünschen euch allen ein glückselig Neujahr. / Wir wünschen dem Herrn einen tiefen Bronnen, / So ist ihm niemals sein Glück zerronnen, / Des freuet sich ... / Wir wünschen dem Herrn einen goldnen Mutzen, / Er läßt sich auch von keinem trutzen, / Des freuet sich .../ Wir wünschen dem Herrn einen goldnen Tisch, / Auf jeder Eck einen gebacknen Fisch, / Des freuet sich ... / Wir wünschen der Frau einen goldnen Rock, / Sie geht daher als wie eine Dock, / Des freuet sich ... / Wir wünschen dem Sohn eine Feder in die Hand, / Damit soll er schreiben durchs ganze Land, / Des freuet sich ... / Wir wünschen der Tochter ein Rädelein, / Damit soll sie spinnen ein Fädelein, / Des freuet sich ... / Wir wünschen der Magd einen Besen in die Hand, / Damit soll sie kehren die Spinnen von der Wand, / Des freuet sich ... / Wir wünschen dem Knecht eine Peitsch in die Hand, / Damit soll er fahren durchs ganze Land, / Des freuet sich die englische Schar, / Wir wünschen euch allen ein glückselig Neujahr." Es ist dies die Zeit der Zwölf Nächte, der Rauhnacht; da geht es nicht immer so kindlich-freundlich zu. Wildmaskierte Burschen treiben wilden, geheimnisvollen Zauber, den Winter zu schrecken, den Tod auszutreiben. Dieses Treiben tollt sich in der Fastnachtszeit aus. Im Werdenfelser Land, das ist die Gegend von Garmisch-Partenkirchen-Mittenwald, gibt es noch heute besonders ausdrucksvolle Masken. Nach altem Fastnachtsbrauch sollen die Maskenträger ausschließlich Männer sein. Die Art der Maske bestimmt die Bewegung. Der ganze

Maskenzug, das gemeinsame Treiben, ist eine mehr oder weniger aufgelockerte chorische Bewegung. Die Grundbewegungen sind hohe Tanzsprünge; sie haben Fruchtbarkeit beschwörenden Charakter. Die im Werdenfelser Land noch heute benutzten holzgeschnitzten Masken stammen meist aus dem achtzehnten Jahrhundert. Manche Familie bewahrt noch bis zu fünfundzwanzig Stück. Die Masken, die sich oft nicht auf das Gesicht beschränken, sondern ganze Trachten sind, haben typische sinnbildliche Gestalt. Es gibt z. B. einen Pfeifer, eine Maske mit gespitztem Mund. Es gibt Zwerge. Die Gesichtsmasken der Zwerge, meist bärtige Köpfe, werden vor dem Bauch getragen, während der Maskentänzer seinen Oberkörper und Kopf mit einem Sack verhüllt. Ein Mann mit einer großen Angel, an die Bretzeln gebunden sind, angelt Kinder. Die Bretzel ist das echte Fastnachtsgebäck. Sie ist das rollende Sonnenrad. In der Form des rollenden Sonnenrades, auch des Hakenkreuzes, wird die Bretzel in manchen Gegenden Deutschlands noch heute gebacken. Der Mann mit dem Fleckerlgewand ist da. Kunstvolle Maskenbauten gibt es. Ein altes Weib trägt einen Korb, in dem ein schöner junger Mann steht; beides Masken, die von e i n e m Mann getragen werden. Männer mit lächelnden Holzmasken binden den Frauen Besen an, auch ein Fruchtbarkeitszauber. Die Hauptfigur aber ist der Schellenrührer. Zwei Mann gehören dazu. Der Vorläufer hält in den Händen einen mit Seidenbändern umwundenen Ochsenschwanz. Auf dem Rücken trägt er, geschützt durch ein dickes Lederpolster, eine Reihe von schweren Kuhglocken, die zusammen mindestens einen halben Zentner wiegen. Die Hände mit dem Ochsenschwanz erhoben, tanzt der Schellenrührer in einem eigenartigen Rhythmus, so daß die Kuhglocken dumpf erklingen. Der Tanz geht den ganzen Tag durch das Dorf und treibt alle bösen Geister aus. Noch reicher und schöner sind die Masken und chorischen Bewegungen des Imster Schemenlaufens. In dem Wort Schemen ist ein Hinweis gegeben, daß es sich um die Darstellung außermenschlicher Wesenheiten handelt. So spielen die Hexen in Imst eine große Rolle. Ein ganzer Hexenwagen ist mit ihnen vollgepackt. Es gibt sogar einen Hexenmeister. Die Hexenmasken sind wirklich erschreckend, mit scheußlich wurstartiger Nase, Kinnbacken, die in Scharnieren aufklappen können, und dieses Maul mit Schweins-

borsten garniert. Das schöne Gegenspiel dazu ist der Engelspritzer, hell und anmutig gekleidet, mit einer Maske von großer, ernster Schönheit. Er hat eine lange Spritze, mit der er unerwartet in die Zuschauer spritzt. Es gibt auch Mohrenspritzer mit der Mohrenmaske. Vielleicht verbergen sich neckische und wohltätige Wassergeister hinter diesen Masken, und Waldgeister hinter den Masken, die ganz mit Tannenzapfen bedeckt sind. Die Mitte der großen chorischen Bewegung des Imster Schemenlaufens sind Scheller und Roller. Der Scheller ähnelt dem Schellenrührer im Werdenfelser Land. Aber der Scheller ist ernster und auf dem Kopf trägt er den „Schein", einen hohen bunten Kopfputz aus Blumen, Blättern und Bändern, in deren Mitte ein Spiegel blinkt. Zu ihm gesellt sich als sein helleres Gegenbild der Roller. Der Roller trägt keine dumpf tönenden Kuhglocken, sondern einen breiten Gurt mit etwa fünfzig Schlittenschellen, die in seinen Tanz hell erklingen. Auf dem Kopf trägt er den „Schein" mit drei wippenden Glasfedern. Über der weißen Jacke liegt das bestickte Ritterband. Vor dem Gesicht trägt er die Maske eines jungen lächelnden Mädchens. Diese Maske ist von großer Schönheit nordischer Art (bei S. 160). An ihr kann gut erkannt werden, wie die chorische Bewegung danach drängt, den Menschen über sich selbst hinauszutragen, wie der Maskenträger das trägt, in das er körperlich-seelisch-geistig hineingehoben wird, wie der Mensch aus seinem Alltag plötzlich über die Schwelle des einzelnen Menschenlebens tritt in die geheimnisvolle Gesetzmäßigkeit, die hinter der Erscheinung ist und sich nun ihm im Sinnbild verkündet. Darum sprechen alle diese Masken und Schemen auch nicht die menschliche, sondern nur eine menschenähnliche Sprache. Sie teilen sich in Tönen und Geräuschen mit, sie raunzen und raunen.

Wie durch chorische Bewegungen der Winter vertrieben wird, so werden durch sie auch Frühling und Sommer begrüßt. Die M a i f e i e r am ersten Mai ist die große chorische Gestalt des Frühlingsfestes. In der Maifeier wird das Werden der Natur in der Fruchtbarkeit gefeiert. Das alte Fruchtbarkeitssinnbild, der Maibaum, steht in ihrer Mitte. Der erste Mai ist zugleich Festtag des menschlichen Liebeslebens. Der erste Mai ist zugleich Festtag der nationalen Arbeit. Denn die Fruchtbarkeit der tätigen Volks-

gemeinschaft ist ihre Arbeit. So werden die bräutliche Natur und das bräutliche Menschenleben zu Sinnbildern der Volksarbeit, auf die tiefste Weise das Blühen der Volksarbeit zeigend und ihr Reifen verkündend. Die Umzüge aller arbeitenden Volksgenossen geben in ihrer Einheit eine chorische Bewegung, in der das Soldatische des deutschen Arbeiters betont ist.

Von einer schönen Sommerbegrüßung berichtet Des Knaben Wunderhorn: „In der Pfalz und umliegenden Gegenden gehen am Sonntag Lätare, welchen man den Sommertag nennt, die Kinder auf den Gassen herum mit hölzernen Stäben, an welchen eine mit Bändern geschmückte Bretzel hängt, und singen den Sommer an, worüber sich jedermann freut. Auch gehen oft zwei erwachsene junge Burschen verkleidet herum, von welchen der eine den Sommer, der andere den Winter vorstellt, diese kämpfen miteinander, und der Winter verliert. Im Kraichgau tragen die Mägdlein bei diesem Fest einen mit Immergrün umwundenen Reif auf einem Stecken, an dem Reife hängen kleine Spiegel, Goldflitter und Bretzeln. Die Knaben aber tragen viele solche kleinere Kränze an ihren Stecken und geben immer einen als Gegengabe in jedem Hause ab, wo sie für ihren Gesang Geld, Eier, Schmalz oder Mehl erhalten. Dieser Kranz wird in der Mittenstube über dem Tisch an einem Faden aufgehängt und bleibt bis zum nächsten Jahre hängen. Durch die Ofenwärme, die in die Höhe zieht, bewegt sich der Kranz zuweilen, dann sagen die Kinder: das bedeute was Gutes, wenn aber eine Hexe in die Stube kommt, sagen die alten Weiber, steht der Kranz still. Das Sommerlied aber heißt so: Tra, ri, ro, / Der Sommer, der ist do! / Wir wollen 'naus in Garten, / Und wollen des Sommers warten. / Jo, jo, jo, / Der Sommer, der ist do. / Tra, ri, ro, / Der Sommer, der ist do! / Wir wollen hinter die Hecken, / Und wollen den Sommer wecken, / Jo, jo, jo, / Der Sommer, der ist do. / Tra, ri, ro, / Der Sommer, der ist do! / Der Sommer, der Sommer! / Der Winter hat's verloren. / Jo . . . / Tra, ri . . . / Zum Biere, zum Biere, / Der Winter liegt gefangen, / Den schlagen wir mit Stangen. / Jo . . . / Tra, ri . . . / Zum Weine, zum Weine, / In meiner Mutter Keller / Liegt guter Muskateller. / Jo . . . / Tra, ri . . . / Der Sommer, der ist do! / Wir wünschen dem Herrn / Einen goldnen Tisch, / Auf jeder Eck ein' gebacknen

Fisch, / Und mitten hinein / Drei Kannen voll Wein, / Daß er dabei kann fröhlich sein. / Jo, jo, jo, / Der Sommer, der ist do."

Die Reifezeit des Jahres hat ihre Höhe im Erntedankfest. Die Ernte selbst aber ist schon eine wunderbare chorische Bewegung. Noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts schnitt in der Moselgegend zur Weinernte die erste Traube ein Kind. Kinder bringen Segen. Auch den ersten Sensenhieb im reifen Korn tat ein siebenjähriges Kind. Meist tut den ersten Sensenhieb der Bauer. Knechte und Mägde sind mit Blumensträußen geschmückt. Die Reihen der Schnitter und Garbenbinderinnen ergeben als Sinnbild weit mehr, als die Arbeitsbewegung zu geben vermag. Sie sind eine chorische Bewegung. Denn im Volksbrauch sind die hohen Zeiten der Saat und der Ernte den hohen Zeiten des Menschenlebens ebenbürtig und erlangen chorische Bewegungsgestalt. Das Erntedankfest hat seinen Ort dann auf dem Hof, als der unveräußerlichen Mitte des Bauernlebens. Die Feier ist nicht denkbar ohne den Erntekranz, die Erntekrone, einem Kranz aus Ähren, der dem Herrn des Hofes von der „Erntebraut" mit Segenssprüchen überreicht wird. Zur Zeremonie gehört auch das Erntemahl. Auch in der Kirche wird das Dankopfer der Feldfrüchte am Altar dargebracht.

Nicht nur in der Bauernarbeit, sondern auch in der andern Arbeit, vor allem in der Handwerkerarbeit, hat die chorische Bewegungsgestalt ihren festen Platz. Sie tritt vor allem dann in ihr Recht, wenn der Stand als Gemeinschaft oder als Glied der höheren Volksgemeinschaft auftritt. Wieder sind es Umzüge und Schaustellungen, die sinnbildhaft Ordnung und Arbeit des Standes zeigen. Oder es sind Höhepunkte im Gemeinschaftsleben, wie die Aufnahme in Zunft und Innung. Das Brauchtum der verschiedenen Handwerke und Gewerbe faßt dann die Sinnbildwerte des Berufes zu einer Einheit zusammen.

Alle chorischen Bewegungen gewinnen im Innern der völkischen Gemeinschaft Gestalt. Die chorische Bewegung bricht daher mit unwiderstehlicher Gewalt in der Volkwerdung der Deutschen hervor. Im Aufstieg dieser Entwicklung durch die Jahrhunderte kennt die Geschichte manche große chorische Bewegungsgestalt, wie die Krönungen der deutschen Könige zu Aachen oder die Feier

des Kaisers Friedrich Barbarossa zu Mainz aus Anlaß der Schwertleite seiner Söhne. Alles was die deutsche Geschichte an chorischen Bewegungsgestalten kennt, wird jedoch übertroffen von den Erlebnissen der Gegenwart. Unvergessen ist die riesige und doch innige Totenfeier für Hindenburg, der Marsch zum Tannenbergdenkmal und die Beisetzung. Erstmalig in der Geschichte sind die großen Reichsparteitage zu Nürnberg, auf denen buchstäblich ein ganzes Volk sich zu einer chorischen Bewegungsgestalt fügt. Solche chorische Bewegungsgestalt ist stets eine Weihehandlung, und zwar in einem doppelten Sinne. Die Mitwirkenden bringen sich dar. Und alle, die als nicht unmittelbar Mitwirkende an ihr teilnehmen, werden geweiht. So bilden Mitwirkende und Nichtmitwirkende eine höhere Ganzheit und Einheit, die ihre gemeinsame Weihe von der Gemeinschaft empfängt, der sie angehören. Diese Gemeinschaft heißt das Volk.

Für jede Volkswende im Ablauf der Geschichte des Volkes ist eine Kunstform charakteristisch und wird zu einer überragenden Höhe geführt. Zu Beginn des deutschen Mittelalters schuf das deutsche Volk den deutschen Dom. Zu Beginn der deutschen Neuzeit schuf das deutsche Volk die deutsche Musik. Wenn nicht alle Zeichen trügen, soll die deutsche Gegenwart die chorische Bewegungsgestalt schaffen. Diese Bewegungsgestalt hat selbstverständlich nichts mit dem Theater zu tun, das eine letzte bürgerliche Verfallserscheinung der übernommenen Reste mittelmeerländisch-kultischer Übung ist. Das chorische Spiel gründet nicht auf dem Wort des Dichters, obwohl der Dichter mitwirkt. Es gründet sich wesentlich auf die Bewegung, und zwar nicht auf die Bewegung des Einzelnen, sondern der Gemeinschaft (bei S. 177).

Die chorische Bewegungsgestalt ist eine rhythmisch-harmonisch bewegte Gemeinschaft, die eine Bewegungseinheit und Bewegungsganzheit bildet. Der Einzelne ist in ihr aber nicht etwa unpersönliches Glied einer Kette. Sondern die chorische Bewegungsgestalt beruht darauf, daß in ihr die Persönlichkeit sich als Glied der Gemeinschaft entfaltet, also nicht ins Unpersönliche herabsinkt, sondern ins Überpersönliche gehoben wird. Die Bewegung des einzelnen Menschen in der chorischen Bewegung hat also die Bewegungsmitte dort, wo sich im Menschen und für die Gemeinschaft die Er-

kenntnis und Ordnung der Blutskräfte und der andern Kräfte, von denen die Gemeinschaft getragen wird, vollzieht. Dieser Mittelpunkt ist der Scheitelpunkt der Menschengestalt. Hier ist die Mitte des Geisteshauches des Erkennens, die Mitte des luftigen, des verbindenden, des eigentlich geistigen Elementes.

Auch die chorische Bewegung wird wesentlich aus der menschlichen Gestalt mit der menschlichen Gestalt erzeugt. Der Mensch ist aber nicht nur eine körperliche Gestalt, sondern auch eine seelisch-geistige Gestalt. Und der Mensch bewegt sich nur wahrhaft, wenn er sich als körperlich-seelisch-geistiges Wesen bewegt. Sonst ist seine Bewegung leer und tot. Bei allen Bewegungsgestalten, auch den Arbeitsbewegungen, Marschbewegungen, Tanzbewegungen ist das der Fall. Die Bewegungen in der Geistigkeit sind Erkenntnisbewegungen, also Ordnungen. Die Bewegungen in der Seelischkeit sind Willensbewegungen. Die Bewegungen in der Körperlichkeit sind Taten. Bewegt sich der Mensch in seiner Ganzheit, so ist die äußere Bewegung Sinnbild der inneren Bewegung, bildet den Sinn der inneren Bewegung in eine Bewegungsgestalt. Dadurch, daß der Mensch die Bewegung vollzieht, sie wirklich werden läßt, bildet er diese Bewegung hinein in die Gemeinschaft, erweckt die Bewegung der Gemeinschaft. Und ihm kommen entgegen die Bewegungen der Gemeinschaft, sind mit den Bewegungen des einzelnen eingeordnet der höheren Einheit: der bewegten Volksgemeinschaft. In dieser Bewegung wird der Sinn des bewegten Menschen erst in seinem Umfang bewußt. Und es wird erkannt, daß auch die Bewegungen des Geistigen und Seelischen die Lebensmöglichkeit erst haben in der Gemeinschaft. Den vielen Menschenleibern im Volk steht die Einheit und Ganzheit des Seelisch-Geistigen im Volk zur Seite. Aus dieser seelisch-geistigen Ganzheit und Einheit vermag sich dann auch eine solche ihr entsprechende Gestalt des einzelnen im Volk zu bilden, daß ein jeder auch in seiner äußeren Gestalt Sinnbild der seelisch-geistigen Gemeinschaft sein wird.

Die Wirklichkeit des Sinnbildes

Das Sinnbild ist eine Wirklichkeit der deutschen Volkskunst. Daß die Verwendung der Sinnbilder in der deutschen Volkskunst eine Tatsache ist, kann in keiner Weise bestritten werden. Die Tatsache ist aber noch umfassender: Die deutsche Volkskunst ist ihrem Wesen nach Sinnbildkunst. Eine Kunst als Ausdruck völkischen Gemeinschaftslebens ist nur als Sinnbildgestaltung möglich. Denn eine Gemeinschaft, die sich im äußeren Leben vieler Glieder zu bewähren hat, lebt aus der Einheit und Ganzheit des inneren Lebens der vielen Glieder. Diese Einheit, die der Vielheit eingeprägt ist, ist der Sinn des Ganzen, der in den vielen Teilen, den Gliedern der Gemeinschaft, zu den vielfachen Gestalten der Volksgemeinschaft gebildet ist. Es ist ihre innernatürliche Welt, die sich die Volksgemeinschaft in ihrer Volkskunst verkündet. An dieser innernatürlichen Welt richtet sich die Vielheit immer wieder zur Einheit, richten sich die Teile zur Ganzheit. Richtzeichen sind die Werke der Volkskunst vom goldenen Ring der Ehe bis zum Mahnmal der großen Toten.

Es sind die Wirklichkeiten des inneren Lebens, denen im Sinnbild Gestalt gegeben wird. In der Volkskunst wird den Wirklichkeiten des inneren Lebens, die dem gemeinschaftlichen inneren Leben zugehören, eine Gestalt gegeben. Diese Gestalt ist nicht zufällig, sondern eine Wirkung des inneren Lebens. Da das Sinnbild also aus einer allen Gliedern der Gemeinschaft gemeinsamen Ursache hervorgeht, erscheint es für alle Glieder in der gleichen Gestalt, nämlich als die allen verständliche Wirkung der gemeinsamen Ursache. Und alle erkennen im Sinnbild den bildlichen Hinweis auf den gemeinsamen Sinn. Werke der Volkskunst sind Zeugnisse für die Tatsache solcher Gemeinschaft.

Die Wirkung der Sinnbildkunst beruht auf den geistig-seelischen Kräften der Volksgemeinschaft, die das Sinnbild bilden, sie beruht also auf dem gemeinschaftlichen Willen und Erkennen des Volkes. Daher spricht sich in den Sinnbildern die erkannte Ordnung des Volkes, völkische Ordnung aus, zugleich mit dem von der Gemeinschaft gewollten Einheitsgefühl, das als eine Seelenbindung, entsprechend der Blutsbindung, die Glieder der Gemeinschaft aneinander schließt. So bildet die Sinnbildkunst im Bilde den Sinn der Volksordnung, also das sozialistische Gefüge der Lebenseinheit des Volkes zugleich mit dem Sinn des ganzheitlichen Fühlens des Volkes, seinem nationalen Willen. Hierdurch sind die rassisch-völkischen Grenzen der Sinnbildkunst der verschiedenen Völker gegeben. Wohl sind die angeschauten Lebensgesetze die gleichen, soweit sie die außermenschliche Natur angehen. Aber schon die Lebensgesetze der Völker sind verschiedenartig. Und von den verschiedenen Völkern werden die Lebensgesetze der Natur in verschiedener Ordnung erkannt. Und noch größer wird der Unterschied durch das verschiedenartige Willensleben der Völker. So gewinnt die völkisch-rassische Art des deutschen Volkes in deutscher Volkskunst sinnfällige Wirklichkeit. Das Sinnbild deutscher Volkskunst ist Ausdruck und Wirkung der sittlichen Eigenart des deutschen Volkes.

Die Eigenart der deutschen Sittlichkeit bedeutet nicht etwa, daß durch das deutsche Volksgemeinschaftserlebnis die gottgegebenen Gesetze der menschlichen Sittlichkeit aufgehoben oder geändert werden. Im Gegenteil: das deutsche Volk strebt nach der Erfüllung dieser Gebote, wie auch das sittliche Leben der andern Völker danach strebt. Und doch hat jedes Volk eine anders geartete Sittlichkeit, insofern in den verschiedenen Völkern die natürlichen sittlichen Gebote in ihrer Ordnung verschieden betont werden, sogar oft eine unterschiedliche Rangordnung erhalten. Die Eigenart eines politischen Kampfes, wie ihn z. B. Gandhi gegen England führt und zweifellos in einer tiefen sittlichen Haltung begründet, ist für die deutsche Sittlichkeit nicht möglich. Hier klaffen unüberbrückbare rassische Unterschiede. Aber auch schon innerhalb der gleichen Rasse begründen die Völkerunterschiede eine verschiedene Rangordnung des Sittlichen. Ein so stolzes Volk wie das englische hat die Waffenrüstung Deutschlands als eine so starke Bedrohung

des Friedens empfunden, daß es an der Einkreisungspolitik teilnahm, die zum Weltkrieg führte. Die Sittlichkeit des deutschen Volkes jedoch erkennt den Frieden nur gewährleistet durch das Schwert, und das deutsche Volk fühlt sich als ehrlos, solange es wehrlos ist.

Die Eigenart der deutschen sittlichen Ordnung, die zugleich eine Ordnung des Erkennens und Willens ist, wird deutlich in den Sinnbildern deutscher Volkskunst. Vor allem wird deutlich, daß das deutsche Volk von einer unzerstörbaren Lichtsehnsucht beherrscht wird. Die Flamme als Sinnbild leuchtet in der Mitte aller Feiern, die das deutsche Volk dem kosmischen Kreislauf verbinden und ein unsterbliches Leben verkünden. Die Flamme vollzieht jene Reinigung, die notwendig ist, um das Vergängliche abzustreifen, sie bringt das Licht des Erkennens in die Finsternisse des Irrtums und die Glut des reinen Wollens in das Treiben der Triebe. Ob die Sonnwendfeuer lohen, ob die Osterkerze brennt, ob die Herdflamme glüht, überall tritt die Lichtsehnsucht in solchem Sinnbild als eine Wirklichkeit ins Leben des Volkes, vom Volk gestaltet. Schon die Kinder tragen das Licht durch das Volk. „Laterne! Laterne! / Sonne, Mond und Sterne! / Lösch aus, mein Licht! / Lösch aus, mein Licht! / Nur meine liebe Laterne nicht." Die großen Male, die das Volk sich errichtet, scheinen alle Lichtmale zu sein. Ein jedes deutsches Gotteshaus ist ein Lichtmal. Am sichtbarsten wird der Lichtbildcharakter im Bau der gotischen Kathedrale, deren hohe, riesenhafte, bunte Fenster das Lichtleben auf geheimnisvolle Weise offenbaren. Lichtsinnbilder sind die Kronen, die Brautkronen, Totenkronen, die „Scheine" über den Fastnachtsmasken. Lichtsehnsucht spricht aus der bunten Farbigkeit der deutschen Volkskunst, die möglichst reine Farben ihrer Farbgestalten bildet. Lichtsehnsucht vor allem ist es, die sich in der reichen Verwendung der Blumen als Sinnbilder zeigt. Dieses Hinwachsen des ganzen Volkes zum Licht läßt das deutsche Volk zum zusammenfassenden Sinnbild seines ganzen Lebens die Baumgestalt wählen: den Lebensbaum. Schon nach altgermanischer Schöpfungslehre sind die ersten Menschen aus Bäumen geworden. Die Weltesche ist der Schicksalsbaum. Heilig ist der Baum. Es gibt noch Gegenden in Deutschland, in denen die Holzfäller den Baum, den sie fällen, um Verzeihung bitten. In vielen Verwendungen erscheint der

Lebensbaum. So als Erntebaum, als Maibaum, Hochzeitsbaum, Gerichtsbaum, Pfingstbaum, Weihnachtsbaum. Keine völkische Werkkunst gibt es, die nicht sein Sinnbild in irgendeiner Form gestaltet. Als Stammbaum ist er das Sinnbild der Geschlechter, die, fest im Boden der Heimat gegründet, ihr blühendes, früchtetragendes Blut zum Licht des Himmels heben. Um das Licht geht der Kampf der Deutschen. Daher ist der Kampf der Deutschen ein ritterlicher Kampf. Das Michaelsvolk sind die Deutschen. Dieser Kampf gestaltet zutiefst die Lebensvorgänge des Volkes. Das deutsche Volk nimmt selbst den allmächtigen Gott nicht an, ohne um ihn zu kämpfen. Die Bewegungsgestalten der Volkskunst sind beherrscht von der Marschbewegung, der Bewegung des In-den-Kampf-Ziehens. Unter den Tieren sind es die edlen Kampftiere, die das deutsche Volk sich zu Sinnbildern erwählt: das edle Pferd, den treuen Kameraden im Kampf, den edlen Hirsch, dessen Kämpfe zur Brunftzeit den heimatlichen Wald durchhallen, den kühnen Falken, der Furcht nicht kennt, und über allen den edlen Adler, dessen Flug sich zur Sonne hebt. Inmitten solchen Kampfes aber lebt die Innigkeit auf eine wunderbare Weise. Kein Volk der Erde hat das innigste menschliche Verhältnis, die Liebe zwischen Mutter und Kind, so zart und tief gestaltet wie das deutsche. Zartere Marienlieder hat kein Volk. Innigkeit bedeutet: Um das Geheimnis wissen und sich tief darin versenken und es bewahren. Mit solcher Innigkeit erfaßt der deutsche Mensch die Natur. Darum ist sie ihm heilig, und er weiht sie mit vielen Zeichen, mit Segenszeichen, mit Umgängen. Und diese Innigkeit bestimmt auch sein Liebesleben: „Du bist mein, ich bin dein. / Des sollt du gewiß sein. / Du bist verschlossen in meinem Herzen. / Verloren ist das Schlüsselein. / Du mußt nun immer darinnen sein.“ Auf dieser Innigkeit beruht die außerordentlich große Keuschheit des Liebeslebens der Deutschen. Die Rose, die das Geheimnis ihres Kelches tief verborgen trägt, ist das verbreitetste Liebessinnbild. In den Liebesliedern, Liebesspielen ist stets die entscheidende Frage, daß das Kränzlein des Mädchens unversehrt sei, daß sie keusche Jungfrau sei. Sonst ist sie nicht ebenbürtig der freien Herrennatur des germanischen Mannes. Die Jungfräulichkeit ist die Ehre des Mädchens. Schimpf und Schande kommen über das Mädchen, das sie

verlor, ohne den Ehebund zu schließen. Ebenso heilig wie die Jungfrau ist die Ehefrau. Das mittelalterliche Bauernrecht ahndete mit furchtbarer Strenge die Treulosigkeit der Ehefrau, wohl wissend, daß auf der Unantastbarkeit der Mutter Ehre und Wohl des Geschlechtes ruhen. Die Tiersinnbilder der Völker geben oft Aufschluß über die Verschiedenheit der sittlichen Ordnung der Völker. Der deutsche Reichsadler verkündet in seinem Sonnenflug die Lichtsehnsucht der Deutschen. Er verkündet den hochfliegenden Kampfgeist des Volkes. Er ist auch ein Bild seines Liebeslebens. Der Adler lebt in Einehe und wählt nur einmal im Leben die Lebensgefährtin. Erschreckend ist es, daneben das Sinnbild des gallischen Hahnes zu erkennen. Er kräht wohl die Sonne an, aber in den Himmel fliegen kann er nicht. Er ist ein Kampfhahn, aber hat nicht den Adel des Adlers, den Adel, der so groß ist, daß er dem Adler den Namen gegeben hat. Und der Hahn fühlt sich wohl in einem ganzen Hühnerhof. Der Adler ist einsam. Immer wird das deutsche Volk ein einsames Volk sein. Und immer wird es ins Unermeßliche streben wie der Adler. Daher ist die unendliche Linie, die Kreislinie und die ihr ähnliche in sich zurückfließende Linie in der Formgestalt der deutschen Volkskunst herrschend. Sie herrscht von den Kunstgestalten der germanischen Bronzezeit an bis zu den die vielen bunten Spiralen umschließenden Glaskugeln, mit denen heute die Kinder spielen. Aus dem Streben ins Maßlose geht die Kraft hervor, die Einheit im Gegensatz zu gestalten, wie es deutscher Gestaltungskraft eigentümlich ist. So verbindet die deutsche Volkskunst die Gegenfarben wie Grün und Rot oder Orange und Blau. Aber auch Gegenständliches wird im Gegensätzlichen vereint. Besonders im Märchen sind zahllose Beispiele hierfür. Da ist zarteste Lieblichkeit neben wildester Grausamkeit. Im Schönen birgt sich das Böse, wie in der schönen Stiefmutter Schneewittchens. Im Verachteten birgt sich das Edle, wie im Aschenputtel, wie im häßlichen Frosch der Königssohn. Solche Gestaltungsweise hängt damit zusammen, daß der deutsche Mensch sich der wahren Ordnung der Natur besonders verbunden weiß. Herrschend in der deutschen Volkskunst ist der Kreislauf der Natur und der Kreislauf des Menschenlebens. Durch diesen Kreislauf aber zieht die deutsche Gemeinschaft auf ihre eigene Weise, die mit den Worten „Führer

und Gefolgschaft" jene Schicksalsverbundenheit bezeichnet, durch die das Volk sich selbst erkämpft.

So kann die Eigenart der deutschen sittlichen Ordnung angedeutet werden mit der Lichtsehnsucht des deutschen Volkes, seinem ritterlichen Kampfgeist, seiner Innigkeit und Keuschheit, seinem maßlosen Streben, dem Gestalten der Einheit im Gegensatz, der Einordnung in die Ordnung der Natur, der Gemeinschaft von Führer und Gefolgschaft. In den Sinnbildern der Farbformgestalten, Bewegungsgestalten, Tongestalten der Volkskunst ist diese sittliche Ordnung vielfach verkündet. Wie die Sinnbilder aus dieser Ordnung gestaltet sind, führen sie auch in diese Ordnung.

Wie die sittliche Ordnung des deutschen Volkes eine Wirklichkeit ist, so sind auch die Sinnbilder dieser Ordnung Wirklichkeiten. Sie sind nicht nur Wirklichkeiten in dem Maße, daß sie aus dieser sittlichen Ordnung kommen und auf sie hinweisen. Auf eine geheimnisvolle Weise nehmen die Sinnbilder selbst teil an der Substanz der sittlichen Güter. Das Sinnbild hat einen stellvertretenden Wert. Die Aufrichtung des Sinnbildes ist ein dauerndes Zeichen für den Vollzug der sittlichen Handlung. Die goldenen Ringe der Vermählten sind das dauernde Zeichen der Ehe. Das Kreuz auf dem Grab ist das Zeichen der Überwindung des Todes. Jedes Sinnbild ist über den Wandel des Geschehens hinausgehoben. Es ist ein Wert, an dem der Wandel des Geschehens gemessen wird. Die Sinnbilder der Gemeinschaft bedeuten und deuten die Gesetze der Gemeinschaft. Wer sich unter das Sinnbild stellt, es anerkennt, der anerkennt auch das Gesetz, das durch dieses Sinnbild vertreten wird. Das Sinnbild prägt sich dem Menschen leibhaftig ein — so stark ist die Wirklichkeit des Sinnbildes —, daß sich der Mensch nach dem Sinnbild formt. Oft trägt er es selbst an seinem Leibe, wie den goldenen Ring.

Das Sinnbild hat ordnende Kraft. Es verwirklicht seine Ordnung. Nur kraft des Sinnbildes kann eine schöpferische Idee verwirklicht werden. Sehr viele große Ideen der Menschen gehen wirkungslos vorüber, werden nicht Wirklichkeit, weil sie nicht in einem Sinnbild Gestalt gewinnen. Da der Mensch kein reiner Geist ist, vermag er nämlich nicht der reinen Idee unmittelbar zu folgen, die er sehr wohl innerlich zu erkennen vermag. Er vermag ihr nur mittelbar zu folgen, nämlich wenn als Mittler das Sinnbild er-

scheint und der Mensch sich unter die Führung des Sinnbildes begibt. Die Kraft des Sinnbildes kann auch durch eine noch so große Willenskraft nicht ersetzt werden. Die Erfahrung lehrt, daß die einfache Anschauung des Sinnbildes stärker wirkt als der bloße Wille. Die Wirklichkeit und Kraft des Sinnbildes kann daher auch nicht durch einen gegengerichteten Willen überwunden werden, sondern erst durch ein anderes stärkeres Sinnbild. Und die Überwindung des Sinnbildes, das eine Wahrheit des Lebens umschließt, ist stets nur soweit möglich, als das Sinnbild durch Mißverständnis und irrenden Willen mißbraucht oder gefälscht wurde. Denn die Sinnbilder sind unzerstörbar. Sie können vergessen werden, sie können verachtet werden, aber ihre Wirklichkeit besteht. Je klarer ein Volk seine Sittlichkeit lebt, je mehr es die Einheit und Ganzheit seines sittlichen Lebens verwirklicht, um so ungeschmälerter sind auch die Sinnbilder zu einer Einheit und Ganzheit geordnet. Sie sind gleichsam der irdische Widerschein der Gestalten, die das innere Leben der Volksgemeinschaft erleuchten.

Aus seiner sittlichen Ordnung heilt sich das Volk. Darum ist ein jedes Sinnbild ein Heilszeichen. Darum nehmen die Sinnbilder als Heilszeichen in gewisser Weise auch teil an der Verehrung, die der Mensch dem Leben und seinen Gesetzen darbringt. Wird ein Sinnbild der Gemeinschaft verunehrt, so ist der Gemeinschaft Schimpf angetan, der gesühnt werden muß. So stark ist die Wirklichkeit des Sinnbildes. Wird dem Mahnmal des Volkes die Verehrung dargebracht, so wird sie dort stellvertretend dem Volk dargebracht.

Jedermann im Volke erkennt die Wirklichkeit des Sinnbildes, seine Tatsache, seine Wirkung, die zwingende Ordnung, die vom Sinnbild ausgeht, die Notwendigkeit seiner Verehrung, wenn die entfaltete Fahne über der Gemeinschaft weht. Das ist kein wehendes buntes Stück Tuch mehr. Flammengleich, lichtvoll rauscht die Seelenkraft, sichtbar geworden, aus der Gemeinschaft empor, weht über sie hin, weht ihr voran, führt sie. Und die Gemeinschaft, ein Volk, zieht der Fahne nach, zieht einem Bilde nach und verwirklicht den Sinn des Bildes.

Abbildungen

1. Zeichnung aus Goethes „Farbenlehre“, Tafel IIa . . S. 20
2. bis 9. Die Farbleitern: Farblichtstufen, Gelbleiter, Rotleiter, Blauleiter, Orangeleiter, Grünleiter, Violettleiter, Indigoleiter 51
10. Das Straßburger Münster. Entwurf zur Westfassade. Straßburg, Frauenhaus 65
11. Stonehenge bei Salisbury. Grundriß nach Ludwig Wilser 73
12 bis 16. Kreiskompositionen im Kreis . . . . 84—85
17 bis 25. Kompositionen im Quadrat . . . . 86—89
26 bis 34. Kompositionen im Dreieck . . . . 90—92
35 bis 38. Schlüssel der Quadratur. Nach Franz Rziha, Studien über Steinmetzzeichen. Wien 1883 94
39 bis 42. Schlüssel der Triangulatur. Nach Rziha 95
43. Vier Schlüssel des Vierpasses. Nach Rziha 96
44. Zwei Schlüssel des Dreipasses. Nach Rziha 97
45. Achtort 98
46. Turmhelm des Straßburger Münsters. Grundriß . . . 99
47, 48. Steinmetzzeichen. Dom zu Regensburg. Nach Rziha 101
49. Steinmetzzeichen. Münster zu Straßburg. Nach Rziha . . 101
50, 51. Steinmetzzeichen. Barbarossabau zu Gelnhausen. Nach Rziha 101
52. Kammtasche aus Holstein. Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin 124
53. Hirsch unter der Tanne. Holzschnitt von David Kandel. Kräuterbuch von Hieronymus Bock. Straßburg 1546 126

54. Teller aus dem Westerwald. Museum Krefeld 128
55. Schmiedeeisernes Grabkreuz. Oskar Seyffert-Museum, Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, Dresden 130
56. Wurströste aus Ostfriesland. Gewerbemuseum, Bremen . . 131
57 bis 59. Wappen der Elbingmannen, Woldersmannen, Wurtmannen. Nach Walter zur Ungnad, Deutsche Freibauern, Kölmer und Kolonisten. Hamburg 1932 133
60. Schema der vollkommenen Menschenform nach der Volksvorstellung des deutschen Mittelalters 141
61. Tierkreiszeichenmann. Holzschnitt um 1488 142
62. Schnitter und Frau. Holzschnitt aus de Crescentis, Von dem Nutz der Ding. Straßburg 1493 150
63. Säemann. Holzschnitt von G. L. Schäufelein. Aus Leonrodt, Hymelwag und Hellwag. Augsburg 1517 151
64. Ackermann und Tod. Holzschnitt von Hans Holbein 152
65. Aufständischer Bauer. Holzschnitt aus Murner, Beschwörung des Lutherischen Narren. Straßburg 1522 161
66. Truppenzug. Stich von Jost Amman. 1572. Kupferstichkabinett, Berlin 164/165
67. Bauerntanz unter der Linde. Holzschnitt von David Kandel. Kräuterbuch von Hieronymus Bock. Straßburg 1546 170

*

Tafeln

Liebesbrief aus Schlesien. 1803. Museum für deutsche Volkskunde, Berlin . . . . Titelbild
Bauernhaus in Twielenfleth im Alten Land bei Hamburg. Foto: Hugo Ißleib . . . . bei S. 32
Bemaltes Bauernhaus aus dem 18. Jahrhundert in Mittenwald. Foto: Hans Huber . . . . bei 33
Brautkrone aus dem Altenburgischen. Oskar Seyffert-Museum, Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, Dresden . . . . bei 48
Totenkrone aus Oberösterreich. Museum für deutsche Volkskunde, Berlin . . . . bei 49
Wiege aus Tirol. Museum für deutsche Volkskunde, Berlin bei 80
Vierländer Netzstickerei. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg . . . . bei 81
Kuchenmodel aus Salzburg. Museum für deutsche Volkskunde, Berlin . . . . bei 112
Kämpfende Hirsche. Glasbläserei aus Lauscha. Foto: Presse-Bild-Zentrale, Berlin . . . . bei 113
Erinnerungsbild aus der Soldatenzeit. Oskar Seyffert-Museum, Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, Dresden . . . . bei 128
Malerei auf einer Schranktür. Heimatmuseum, Feuchtwangen bei 129
Roller vom Imster Schemenlaufen. Foto: Dr. Aurel Schwabik bei 160
Erzgebirgischer Weihnachtsengel. Oskar Seyffert-Museum, Landesmuseum für Sächsische Volkskunst, Dresden . . bei 161
Schiffswimpel von der Kurischen Nehrung. Prussia-Museum, Königsberg i. Pr. . . . . bei 176
Chorisches Spiel. Foto: Foßhag, Berlin . . . . bei 177

*

Inhalt

Volkskunst und Sinnbild . . . . Seite 5

Die Farbgestalt 12

Weiß und Schwarz 12, Blau 21, Gelb 26, Rot 29, Grün 32, Orange und Violett 38, Indigo 40, Silber und Gold 42, Braun und Grau 46, Die Farbordnung 47

Die Formgestalt 56

Formcharakter der Grundfarben 56, Grundformen 58, Gliederung der Grundformen 66, Kompositionen aus Grundformen 82, Aus der Harmonielehre der Formgestalt 93, Das Runenhaus 99, Sinnbild Pflanzenform 104, Sinnbild Tierform 117, Kompositionen mit Pflanzenform und Tierform 127, Sinnbild Menschengestalt 134, Gliederung des Sinnbildes Menschengestalt 137

Die Bewegungsgestalt 144

Grundbewegungen 144, Die Arbeitsbewegung 149, Die Marschbewegung 160, Die Tanzbewegung 168, Die chorische Bewegung 172

Die Wirklichkeit des Sinnbildes 184

*

Von Lothar Schreyer sind ferner erschienen:

Die bildende Kunst der Deutschen

Geschichte und Betrachtung. Mit 49 Abbildungen. Leinen RM. 6,50

In geschickter und feinsinniger Weise versteht es der Verfasser, die Elemente deutschen Wesens in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit an einer Reihe von Werken der Baukunst, der Malerei und der Bildhauerei aufzuzeigen und darzutun, wie der deutsche Mensch den äußeren Gebundenheiten entwandelt, um die innere Bindung seiner Seele an das schöpferische Leben eingehen zu können. Schreyers Werk ist bei aller Innerlichkeit, mit der er die deutsche Kunst in ihren Einzelheiten schildert, mit der er bei den Werken der deutschen Meister auf Farbe und Komposition, auf Zeichnung und Inhalt aufmerksam macht, als Ganzes mehr als eine der üblichen Kunstgeschichten, ein Kompendium, ein Bekenntnisbuch für den Deutschen, dessen Wesen in seiner Kunst und der ihn umgebenden gesamten Kulturwelt geschildert wird. (Völkischer Beobachter)

Deutsche Landschaft

Eine Naturbetrachtung. Leinen RM. 6,50

Man wird dieses Buch in besinnlichen Stunden, d. h. in Stunden, in denen man sich dem inneren Strömen bereitwillig hingibt, immer wieder zur Hand nehmen und sich von Schreyer durch das große Wunder der deutschen Landschaft tragen lassen. Das Buch ist auch schwer von ewiger Weisheit, von ewigem Wissen, denn hier werden Wissen und Fühlen eins: Das Volk wandert nach seinem Gesetz. Man kann dem unendlichen Reichtum dieses Werkes, das natürlich kein leichtes Buch für Wochenendschwärmer ist, sondern ein ernstes hohes Buch für stete Wanderer, kaum andeuten. Oft erhebt es sich zu besonderer dichterischer Schönheit, wenn es die deutschen Bäume und ihr mythisches Leben deutet, wenn es von den Tieren spricht, den Bienen, der Heidelerche oder auch der Qualle. Immer ist die Sprache voll und naturhaft blühend. (Berliner Börsenzeitung)

Die Mystik der Deutschen

Vom Reich der Liebe. Leinen RM. 6,50

Das Buch, das eine Fülle von Problemen, eine an komplizierten inneren und äußeren Beziehungen so reiche geistig-seelische Entwicklung unseres Volkes, wie die der Mystik, bei allem liebevollen Eingehen auf die einzelnen Persönlichkeiten und Anschauungen in übersichtlich geordneter und klar verständlicher Darstellung ausbreitet. Wir werden uns beim Durchlesen dieser auf umfassenden Wissen aufgebauten Darstellung noch einmal des religiösen Reichtums unserer Nation beglückend bewußt, die wie keine andere das Ewige von jeher unruhvoll gesucht und auf immer neuen Wegen zu ihm hingefunden hat. So stehen wir vor einer Gedankenfülle, die gleich den geheimnisvollen Statuen in den alten deutschen Domen mit zwingender Kraft zu uns spricht. (Düsseldorfer Nachrichten)

Im gleichen Verlag erschienen:

Musik und Musikleben der Deutschen

Vermächtnis und Aufgabe. Von Walter Berten. Leinen RM. 6,50

Walter Berten steht mitten drin in der Lebendigkeit der Gegenwart, als Musikkritiker, als Redakteur und Lektor, als Mitarbeiter und Selbstverantwortlicher an Rundfunk und Schallplatte; als Komponist, Lehrer und Bearbeiter kennt er die Dinge, um die es geht, aus eigener, ebenso vielseitiger wie intensiver Praxis. Mehr: Walter Berten ist ein Kind dieses Jahrhunderts. In diesem Buch spricht zum ersten Male ein Vertreter der jungen Generation über die grundlegenden Fragen der Musik. (Deutsche Musik, Berlin)

Die bürgerliche Musikkultur

Von Eberhard Preußner. Mit 8 Abbild. Kart. RM. 5.80. Leinen RM. 6.80

Wir begrüßen diesen verdienstvollen Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, der uns in streng sachlicher, zugleich ungemein anschaulich belebter Form das bietet, was uns in Musikgeschichten im allgemeinen vorenthalten: die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strömungen jener Zeit, die dazu führten, daß mit dem Anwachsen und Aufblühen des Bürgertums die gesamte Musikkultur in seine Hände geriet und zu hoher Blüte gelangte, bis etwa um 1830 der Verfall einsetzte. Der Verfasser hat in seinem Buche überaus reichhaltiges Material zusammengetragen, das in die Hände eines jeden Musikfreundes gehört. (Kreuzzeitung)

Max von Schillings

Der Kampf eines deutschen Künstlers

Von Wilhelm Raupp. Kart. RM. 5.80. Leinen RM. 6.80

Raupp läßt bisher völlig unbekanntes Tatsachenmaterial sprechen. Damit räumt er aber gleichzeitig auf mit allen bisherigen verfälschenden Darstellungen. Weit wichtiger an diesem Buche aber ist die umfassende Darstellung der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Schillings, die nicht nur geeignet ist, das Interesse der Fachwelt und der kunstliebenden Musikfreunde zu wecken, sondern darüber hinaus auch werbendes Verständnis für das Ringen und Streben dieses aufrechten und charaktervollen Deutschen. (Rudolf Sonner in „Die Musik")